ARCHIVO
SEMINARIO DE HISTORIA
RURAL ANDINA - UNMSM.

EL RETRATO DE JOSÉ OLAYA

Patricia Mondoñedo



EL RETRATO DE JOSÉ OLAYA

La obra disímil de José Gil de Castro

Patricia Mondoñedo Murillo

Seminario de Historia Rural Andina
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

© D.R. *El retrato de José Olaya. La obra disímil de José Gil de Castro*
Patricia Carolina Mondoñedo Murillo

© D.R. 1ª edición Seminario de Historia Rural Andina

SEMINARIO DE HISTORIA RURAL ANDINA-UNMSM
Directora: Nanda Leonardini
Jr. Andahuaylas 348 Telf.: 428 0887 Lima 1
Correo electrónico: shra@unmsm.edu.pe
Lima-Perú, 2002

Carátula: *Retrato de José Olaya,* pintura de José Gil de Castro
Contracarátula: Leyenda del *Retrato de José Olaya*
Edición: Yolanda Candia Quispe
Impresión: Miguel Pinto Huaracha

Depósito Legal: 1501012002-4789
ISBN: 9972-9634-5-4

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Para la historia de la pintura peruana de los inicios republicanos el pintor José Gil de Castro es uno de los artistas más significativos. Los estudiosos comentan que con él se inicia un nuevo periodo en la plástica al instaurar una original iconografía formada por los retratos de distintas personalidades que abogaron por el surgimiento de la República. Sin embargo, la cantidad de investigaciones que se han dedicado al estudio de su obra no equivale proporcionalmente a la importancia capital que todos le reconocen. Fue por este vacío historiográfico que nació nuestro interés en estudiar a este pintor de retratos.

En un inicio nos propusimos ubicar y registrar toda su obra existente en los distintos museos y colecciones de Lima y complementar, de esta manera, el exhaustivo registro del historiador peruano Ricardo Mariátegui Oliva quien ya reunió la obra de Gil de Castro situada en Chile y Argentina.[1] Lamentablemente este propósito no pudo ser concretado pues sus requerimientos excedieron nuestras limitaciones; pero, a medida que nos fuimos abasteciendo de la información vertida en el material bibliográfico en torno a su producción surgieron dos interrogantes. La primera brotó al percatarnos que la mayoría de los autores coincidían en destacar, de entre todos los retratos de Gil de Castro, un único lienzo que por sus logros plásticos resulta ser la obra maestra: el *Retrato de José Olaya.* La segunda interrogante nace al advertir que al igual que Gil de Castro otros pintores latinoamericanos contemporáneos a él ejercían su misma labor de retratista quienes, en la mayoría de casos, compartían similares características plásticas. Estas interrogantes poco a poco se fueron sobreponiendo como objetivo principal de nuestro estudio. Y en la medida que fuimos indagando cada vez más sobre estos dos aspectos de la obra de José Gil, decidimos abocarnos a ellos.

En líneas generales nuestro trabajo examina y ahonda en las posibles diferencias que llevaron a los distintos críticos e historiadores a resaltar la particularidad del *Retrato de José Olaya;* asimismo establece una comparación del conjunto de la obra de nuestro pintor con la de sus contemporáneos para destacar su insularidad como artista o, de lo contrario, comprobar que su actividad como retratista no estuvo sino inmersa en un fenómeno plástico que se impuso de manera global en ese entonces.

Para desarrollar esta tarea decidimos estructurarla en cinco capítulos. En el primero exponemos, en forma panorámica, algunos referentes históricos y culturales de los inicios del siglo

---

[1] Mariátegui Oliva. *José Gil de Castro ("el mulato Gil").*

XIX latinoamericano. En el segundo capítulo señalamos algunos aspectos teóricos sobre el retrato para luego establecer una comparación a nivel formal de las características plásticas de este género a nivel latinoamericano, tomando en cuenta a sus creadores. Seguidamente, en una tercera parte analizamos los diferentes estudios que críticos e historiadores han realizado sobre José Gil de Castro, los mismos que diferenciamos en dos grupos. Finalmente, en el cuarto capítulo, examinamos los lienzos de José Gil de Castro para distinguir aquellos rasgos comunes que hacen de su obra una producción homogénea para contrastarla, en el último capítulo, con el *Retrato de José Olaya* lienzo que, como se demostrará, escapa sin lugar a dudas del sistema productivo de nuestro artista.

Las características que hemos destacado como las unificadoras de la producción del pintor de libertadores, y que a su vez distinguen el retrato en cuestión, no tienen que ver propiamente con el lenguaje plástico del artista. Los rasgos particulares que hemos señalado hacen referencia a aquellos condicionantes que determinaron su realización y posterior distribución de cada uno de sus lienzos.

Para el desarrollo del presente trabajo recurrimos al análisis comparativo tanto de fuentes primarias como secundarias. En las tres primeras partes las comparaciones las establecemos a partir de las informaciones vertidas en los diferentes textos sobre la obra de Gil de Castro y sobre los retratos latinoamericanos contemporáneos a nuestro artista. En los dos últimos capítulos los paralelos los realizamos entre todos sus retratos que estuvieron a nuestro alcance en forma directa o a través de fotografías. La bibliografía consultada la fuimos recopilando en distintas bibliotecas como la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte de Lima, el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como la biblioteca particular de la doctora Nanda Leonardini.

Como la mayoría de los investigadores de este pintor se han dedicado al estudio de sus lienzos en forma panorámica, esperamos con este trabajo contribuir, de manera muy puntual, al análisis de un aspecto específico de su obra.

Finalmente quiero agradecer principalmente a la doctora Nanda Leonardini sin cuyo auxilio la culminación de este estudio nunca se hubiera realizado. Asimismo manifiesto mi gratitud a Cecilia Badillo quien me apoyó con el material fotográfico, así como a Carlos Sobrino quien generosamente me asistió, en todo lo necesario, para la reproducción fotográfica de los lienzos de Gil de Castro ubicados en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.

Capítulo I

INICIOS DEL SIGLO XIX LATINOAMERICANO

Latinoamérica tiene suficientes rasgos similares como para permitirnos hablar de una historia común. Estudiosos abocados al análisis global de sus sociedades han encontrado semejanzas en varios de sus aspectos culturales desde los tiempos antiguos hasta el siglo XX. Y mientras su historia se constituya como un proceso común, las manifestaciones artísticas lo reflejarán.

Con esto no queremos afirmar la existencia de una homogeneidad aniquiladora de las singularidades que permiten formar estilos locales o individuales; las semejanzas culturales a las que nos referimos no sólo abarcan los aspectos artísticos desde sus resultados plásticos, sino que incluyen el proceso cultural en que están involucradas, es decir: la situación histórica de su producción, las funciones sociales que cumple, el nexo de los artistas con sus clientes, el público demandante, entre otros. Es desde esta perspectiva que nos referiremos a los inicios del siglo XIX, periodo correspondiente al proceso independentista y a los comienzos de las nacientes repúblicas.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

A principios de la centuria decimonónica varios países de Latinoamérica comparten un mismo episodio histórico: la gesta emancipadora, movimiento político que significó la ruptura definitiva de la dependencia política española.

La Independencia hispanoamericana, fue un acontecimiento que se desencadenó a partir de una serie de reformas dictadas por el rey Carlos III en el marco de modernización del despotismo ilustrado. El objetivo estuvo encaminado a corregir las relaciones económicas de la metrópoli con sus colonias para así contrarrestar, de alguna manera, la crisis por la que atravesaba España en medio de las transformaciones sociales y económicas europeas, cuando Inglaterra logró la hegemonía absoluta.[2]

Junto con el incremento de los impuestos, la reforma económica más determinante fue la que rompió con el monopolio comercial, permitiendo a otros puertos su ingreso a este circuito hasta entonces exclusivo para importantes ciudades que, desde ese momento, entraron en un violento decaimiento.

---

[2] López Soria. "La época del rompimiento", p. 92.

Estas modificaciones no trajeron iguales efectos a los pueblos americanos. Mientras Caracas y Buenos Aires fueron las dos regiones que más se beneficiaron como el Perú, que ya desde fines del XVIII padecía como virreinato de una grave crisis, ante la repentina competencia con los otros puertos y por su producción interna poco sólida, se debilitó.

Estos efectos desiguales se vieron reflejados en los deseos independentistas. Así, aquellas regiones y grupos humanos más beneficiados por las reformas instauradas, como las citadas Caracas y Buenos Aires, empezaron a considerar en la posibilidad separatista un mayor provecho ante su deseo de conseguir la hegemonía política ya lograda a nivel económico; en el caso peruano las reacciones fueron inversas pues para la élite criolla urbana, la mejor forma de solucionar su depresión económica no consistió en liberarse de España sino en fortalecer y rehabilitar sus relaciones: "Para esta última, la vinculación con la metrópoli no fue un obstáculo sino una necesidad. Ella creció y se robusteció a la sombra de España"[3]; coyuntura aprovechada por la corona para reprimir desde aquí las revueltas separatistas.

Estos deseos independentistas se vieron estimulados a raíz de dos acontecimientos políticos: la invasión de las tropas napoleónicas a España y la abdicación del rey Fernando VII en favor de José Bonaparte. Ante tales hechos, en algunas zonas americanas, se constituyeron las famosas juntas que si bien por un lado fueron creadas con la finalidad de negar la autoridad francesa como un acto de fidelidad al 'deseado' Fernando VII, fueron a su vez el medio propicio a través del cual se expusieron las demandas tan postergadas de los criollos americanos: "(...) lo que en realidad estas pugnas expresaban eran los anhelos largamente reprimidos por la misma metrópoli a la que se decía defender."[4]

Ayudaron también las libertades que se establecieron a partir de la Constitución de 1812, como el reconocimiento de igualdad de derechos entre criollos y españoles para ocupar cargos públicos. Poco a poco los criollos empezaron a tomar consciencia de su fuerza política ante la debilidad de la corona, tanto así que tras el retorno de Fernando VII y su deseo de restaurar el absolutismo, las relaciones con sus colonias ya no eran las mejores pues se había trazado "una brecha profunda y definitiva."[5]

En el proceso por la Independencia, Inglaterra tuvo una significativa participación. Esta potencia europea vio en Hispanoamérica el mercado propicio para distribuir sus numerosas mercancías resultado de su revolución industrial. Ya desde antes Gran Bretaña había ingresado sus productos al mercado hispano a través del contrabando o de las licencias que periódicamente le

[3] Bonilla y Spalding. "La Independencia en el Perú: las palabras y los hechos", p. 56.
[4] *Idem*, p. 26.
[5] *Idem*, p. 27.

otorgaba España. La necesidad de controlar el circuito comercial llevaron a Gran Bretaña a incentivar y colaborar en el proceso separatista.

Lograda la Independencia, se rompen finalmente los lazos políticos con España para pasar a depender económicamente de la gran potencia de ese entonces: Gran Bretaña. Así este proceso se constituyó en:

> "la Independencia de una Metrópoli, que lejos de hacer de la sociedad peruana una sociedad realmente libre, no hizo sino desplazarla a las esferas de dominio de las nuevas potencias hegemónicas del universo, en una situación igualmente dependiente."[6]

Esta breve referencia acerca del proceso de la Independencia nos permite observar que el deseo de libertad política no fue sino el resultado de los intereses económicos privados, de aquellos grupos sociales que necesitaron afianzar su poder político, para así actuar con mayor libertad. Los ideales de igualdad y libertad propugnados por la Independencia nunca se hicieron efectivos, pues la estructura social se mantuvo intacta durante todo el siglo XIX:

> "El pensamiento político y social de la nueva república reflejaba la persistencia, cuando no la extensión, tanto de actitudes como de las estructuras coloniales. Los conceptos sociales de los miembros de la nueva república fueron los mismos que los de la colonia, heredados directamente de ella."[7]

Así, la Independencia fue un movimiento motivado, por un lado, por los intereses personales de aquellos grupos de criollos postergados por la corona y azuzados, a su vez, por la codicia de las burguesías occidentales. En este proceso los intereses de los indios y demás castas pertenecientes a las últimas escalas sociales del edificio virreinal, nunca entraron en juego:

> "Puede decirse, en general, que (...) (negros, mulatos, etc.) quedaron al margen de los conflictos por la Independencia. Ni realistas ni patriotas estaban interesados en que sus pleitos se entremezclasen con las viejas apetencias de justicia social de la población explotada del Perú. Unos y otros supieron sin embargo, aprovechar en beneficio propio estas apetencias."[8]

Otra evidencia contundente de la ya observada naturaleza meramente política de la Independencia, lo demuestra la escasa participación de las masas indígenas y negras, pues su reclutamiento en el ejército patriota fue impuesto por la fuerza o persuasivamente, salvo algunas excepciones voluntarias. Esta exigua adhesión popular es un síntoma evidente de la diferencia de intereses entre los criollos y la base social de la sociedad virreinal:

> "La limitada participación de las masas peruanas estuvo representada mayormente por indios, reclutados, como se ha dicho, por la fuerza y el engaño, y por negros esclavos de las haciendas costeñas, a quienes se les

---

[6] *Idem*, p. 20.
[7] *Idem*, p. 61.
[8] López Soria. *Op. cit.*, p. 95.

> prometió la libertad una vez conquistada la victoria. El hecho fundamental es este gran silencio de las masas populares del Perú: su no participación en el proceso de la Independencia–silencio que no se quiebra por la matanza recíproca entre los indios que integraban las tropas realistas y las tropas patriotas. Es el indicio de la naturaleza puramente política, sin mayor significación social, de las guerras de la Independencia, y del abismo que existía entre los criollos y las masas de la sociedad colonial. Las masas populares, y con razón, no acudieron al llamado para la liberación, hecho por -y para- las capas altas de la sociedad colonial."[9]

Los principales actores de la Independencia se constituyeron así en el nuevo poder reemplazando a las anteriores autoridades, sin alterar la estructura de la sociedad. Es a partir de este momento que la demanda del género del retrato aumentó, respondiendo a la necesidad de figurar de la nueva élite que asumió el poder político. Como este proceso fue común en la mayoría de las naciones de Latinoamérica, el retrato se extendió como una moda y todos los países contaron con sus pintores retratistas, que por las semejanzas existentes entre el proceso creativo de sus obras podemos establecer un paralelo comparativo de su producción.

1.2 CONTEXTO CULTURAL

1.2.1 INTRODUCCIÓN DEL ESTILO NEOCLÁSICO

Con el auge del pensamiento moderno instaurado con la ilustración y el enciclopedismo, muchas fueron las novedades que se filtraron en los territorios dominados por España a través del despotismo ilustrado, y que a la larga constituyeron una de las causantes determinantes para el surgimiento de las ideas libertarias. Entre estas novedades, además de las transformaciones en el quehacer científico y político, el panorama artístico impuso un nuevo estilo que se erigió como la ideología representativa de lo que significaba lo moderno: el neoclasicismo.

Formando parte del proyecto modernizador de la corona, el neoclasicismo llegó a América hacia fines del virreinato. La presencia de este estilo se hizo evidente sobre todo en la arquitectura y escultura de retablos. Diversas construcciones y reemplazos arquitectónicos de tendencia clasicista así lo demuestran. Dentro de la producción escultórica la moda neoclásica encontró su mejor auge después de instauradas las repúblicas al incluirse en la política cultural que, desde el Estado, ornamentarían las ciudades con obras importadas de Europa para decorar los distintos espacios públicos. En pintura, la influencia podemos notarla con mayor precisión en los retratos de distintas personalidades de la oficialidad virreinal, quienes asumieron en su indumentaria la moda

---

[9] Bonilla y Spalding. *Op. cit*, p. 43.

imperial. Al respecto, el historiador Estabridis, al referirse a la pintura limeña de entonces, sostiene lo siguiente:

> "Debemos destacar que en estos años en la escuela limeña también prolifera el retrato de gala donde los personajes son representados a la moda francesa con pelucas empolvadas (...)
>
> En el caso de los retratos de los religiosos no aparecen las pelucas empolvadas, sin embargo la moda se pone de manifiesto en el gusto por el detalle ornamental en el fino trabajo de los encajes y bordados del traje eclesiástico..."[10]

Lograda la Independencia, los nuevos gobernantes se apropiaron también del aparato ideológico de las autoridades coloniales y al hacerlo acogieron, en el marco del arte, al estilo neoclásico. Así, todas aquellas novedades dadas en el quehacer científico, político y artístico como preludio de las transformaciones definitivas que llegaron a desvincular a las colonias latinoamericanas de la metrópoli española, se constituyeron en el bastión ideológico de los nuevos actores sociales de los inicios republicanos.

1.2.2 EL CAMBIO DE MECENAS Y LA SUPLANTACIÓN DE PERSONAJES

Durante el virreinato la Iglesia Católica fue el principal mecenas de la producción artística, por su gran demanda de imágenes religiosas imprescindibles como material didáctico para la evangelización. Al llegar la Independencia las instituciones claves que sustentaban la sociedad virreinal entraron en crisis. La Iglesia pierde, en parte, la gran influencia que sobre la sociedad compartía con el Estado y como consecuencia, la producción de las imágenes religiosas, si bien no desaparece del todo, fue disminuyendo. Ahora los clientes mayoritarios eran los militares y miembros de familias acaudaladas que buscaron satisfacer su nueva autoridad y estatus, así lo sostiene el historiador Barney-Cabrera:

> "...cuando se principia la República, otro tipo de mecenazgo estuvo a cargo de militares y mandatarios empobrecidos o de reciente pero poco fructífera riqueza (...) No obstante, la vanidad inflada, de muchos de estos personajes logró satisfacerse con los retratos acartonados, ingenuos, de notoria incapacidad técnica que los artistas les pintaban."[11]

Este grupo, al obtener el poder, incorpora al retrato dentro de su bagaje ideológico. Hasta entonces, este género se dedicaba exclusivamente a la representación de virreyes, obispos, importantes catedráticos, autoridades del gobierno y algunas damas. Sin embargo, al verse despojados los españoles de todas las instituciones oficiales, su presencia simbólica ya no tuvo

---

[10] Estabridis. "Recuperación del patrimonio histórico-artístico de San Marcos", p. 31.
[11] Barney-Cabrera. "Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos", p. 128.

razón de ser. Por lo tanto, desde la Independencia, el ascenso de las nacientes autoridades elevaron a su vez nuevas imágenes personificadas, a través del retrato, por la jerarquía criolla.

Desde entonces esta temática amplió su círculo restringido permitiendo a los retratados prescindir del hasta entonces requisito indispensable de pertenecer a la nobleza virreinal. Ahora otros serían los representados, motivo por el cual veremos proliferar en los retratos de Latinoamérica la reiterada presencia de militares y civiles que conformaron una iconografía de gran valor histórico y documental.

1.2.3 LA AMPLIACIÓN DE LOS LIMITES COLONIALES DEL RETRATO

Es común entre los historiadores afirmar que el arte religioso fue reemplazado por el arte profano del retrato en los inicios republicanos como respuesta a la creciente necesidad de las recientes autoridades por instaurar un renovado sistema representativo de imágenes. Esta es la explicación que se ha dado al predominio del retrato sobre el arte religioso, como una suplantación de símbolos por los nuevos tiempos, lo cual, sin dejar de ser cierto, no es suficiente como argumento representativo.

A nuestro parecer el decaimiento del arte sacro, como consecuencia de la pérdida de su principal mecenas, fue un fenómeno que se dio en forma paralela pero independiente a la excesiva demanda que empezó a tener el retrato. Pensamos que el aumento productivo de esta última temática fue el resultado de un acto simbólico propiciado por la sucesora clase dirigente al apropiarse de este género y reelaborarlo con los fines privativos de subrayar su recién adquirido estatus. Por ello, a pesar de su novedoso requerimiento, su carácter exclusivo se mantuvo, pues si bien se ampliaron los límites de su circulación, no fue sino para pasar a las manos de los criollos quienes empezaron a constituirse en la clase política dirigente. Es en este sentido que pensamos que el retrato no pudo reemplazar al arte religioso, ya que nunca tuvo el mismo alcance popular y masivo. El retrato siempre conservó su carácter elitista, la naturaleza de sus personajes y el destino final de estas telas, -como los interiores de las instituciones oficiales y los ambientes particulares de sus demandantes burgueses-, así lo demuestran. El retrato se constituyó como un código privado de la alta jerarquía criolla, comportamiento radicalmente distinto al de las imágenes religiosas.

1.2.4 EL NUEVO ROL DE LOS ARTISTAS

Los artistas que desarrollaron esta temática nacieron durante el virreinato y murieron en la República, es decir que su vida estuvo asociada a dos épocas. Por eso muchos de ellos se iniciaron como pintores de imágenes religiosas y tal vez formaron parte de algún taller donde desarrollaron su oficio. Sin embargo, al perder a su principal mecenas tuvieron que recurrir a un nuevo rubro

para sobrevivir y, ante los tiempos revueltos, vieron en la demanda del retrato su gran oportunidad, pues como afirma la historiadora Natalia Majluf:

> "Los retratos y la escenografía llegaron a ser los únicos géneros rentables para los pintores de comienzos de siglo."[12]

Durante el virreinato el oficio del artista era considerado como una actividad menor; estaba incluido entre uno de los tantos 'oficios viles' como el de sastre, zapatero, alarife, platero, entre otros, y nada indicaba la conveniencia de estampar una firma en la obra que se ejecutaba, lo cual contribuyó al anonimato. En aquella época, el artista no había alcanzado todavía una suficiente individualización que le permitiese aislarse, definirse por sí mismo, en una nueva categoría social, respetable y respetada.[13]

Al dejar su condición de artistas de taller estos asumieron un nuevo rol al empezar a constituirse como pintores independientes que establecieron sus contratos en forma directa con los clientes demandantes. La crítica Patricia Cepeda al respecto comenta:

> "El cambio temático y la nueva función del cuadro van a situar al artista en un rol social diferente, en donde domina su valor como individuo al servicio de un cliente particular."[14]

También es importante señalar que desde esta época varios de ellos empezaron a dejar su rúbrica en los cuadros. Para Cepeda esto tiene una explicación:

> "Al firmar sus obras tras siglos de pintura anónima (se) evidencia la importancia del individuo en la sociedad, manifiesta su valor como artista, creador y autor."[15]

Muchos de estos pintores retratistas alcanzaron un ascenso social evidente dados los vínculos políticos y sociales que empezaron a desarrollar con su nueva clientela; pues sin duda tuvieron la habilidad de adecuarse a las circunstancias de la época.

---

[12] Majluf. "Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve", p. 33.
[13] Cf. Giraldo Jaramillo. *La pintura en Colombia,* pp. 25-26.
[14] Cepeda. "José Gil de Castro: Un pintor de estilo propio", p. 47.
[15] *Idem*, p. 46.

Capítulo II

EL RETRATO LATINOAMERICANO EN LOS INICIOS DEL SIGLO XIX

2.1 EL RETRATO

El retrato es el género que persigue principalmente reproducir la figura de un modelo en su absoluta particularidad. Para conseguir tal fin, el artista debe trasladar a la tela todos aquellos rasgos temporales y pasajeros que caracterizan la personalidad diferenciada del personaje representado, los que a su vez nos permiten su identificación.[16]

Esta definición teórica obliga al artista a someterse a dos exigencias básicas. Por una parte, elimina cualquier posibilidad del predominio de sus percepciones subjetivas al verse limitado a hacer visible una personalidad distinta a la suya y, por otro lado, lo obliga a sortear el deseo consciente o inconsciente del modelo de querer figurar tal y como quisiera ser, para evitar la apariencia ficticia que sólo es real en el momento de la pose.[17] Por supuesto que se trata de exigencias hipotéticas y difíciles de ser asumidas en su totalidad por los artistas. Es casi imposible conseguir una reproducción tan imparcial, donde el artista juegue tan sólo el papel de mediador; por lo tanto asumamos esta definición en su sentido más flexible es decir, hasta donde las requisitos reales lo permitan.

Ortega y Gasset, por su parte, ha desarrollado una definición del retrato desde una perspectiva más amplia. Para él el retrato es un modo de pintar que incluye cualquier tipo de representación. Al respecto afirma:

> "pintar es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto. Es un error creer que sólo cabe retratar a un hombre, tal vez a un animal (...) El retrato -ya he dicho– aspira a individualizar. Hace de cada cosa una cosa única."[18]

Como vemos, ambas definiciones coinciden en afirmar que el concepto de retrato es un sinónimo de singularidad, de unicidad irrepetible.

---

[16] Cf. Francastel. *El retrato.*
[17] *Idem.*
[18] Ortega y Gasset. *Velázquez*, p. 31.

Dentro de la historia del arte, éste es uno de los temas que ha logrado una mayor permanencia ininterrumpida a través de varias épocas:

> "El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente presentes en todos los tiempos."[19]

Esta facilidad de adaptarse a los cambios ocurridos en el tiempo quizás se deba a que su existencia está asociada, entre otras, a dos urgencias indesligables de la naturaleza humana. Una de ellas está relacionada con la inmortalidad o superación de la muerte, deseo que se traduce en el afán de dejar huella de su existencia y por qué no a través de su rostro. Y es al reproducir su imagen que el hombre consigue la anhelada posteridad porque el retrato, como signo que reemplaza la vida, otorga eternidad. Este valor mágico, esta idea de culto se encuentra asociada al valor original de la imagen. Recordemos el significado que tenía para el hombre prehistórico las imágenes que representaba en los muros de sus cavernas, tan reales como las de la naturaleza misma.[20]

La otra urgencia hace referencia al deseo de figurar por encima del otro, ese anhelo de ostentar prestigio, por lo general asociado a la ambición de poder. Así, para aquellos actores sociales que en determinados momentos históricos asumieron nuevos roles, el retrato les valió para subrayar simbólicamente su reciente condición alcanzada.

Estas dos necesidades se han manifestado en forma relevante en un determinado sector de la sociedad: el grupo de poder. A lo largo de su historia, el retrato se ha desarrollado dentro de una marcada oficialidad, pues siempre se vincula a aquellos actores sociales que han detentado algún tipo de autoridad (religiosa, política, social o económica), para quienes el retrato se comportó como un auxiliar emblemático para ostentar prestigio, satisfacer su vanidad y asegurar su estatus.

La presencia del retrato oficial puede ser rastreada a lo largo de la historia del arte, incluso en periodos iconoclastas; por su finalidad específica, dada la naturaleza tan particular y privativa de sus imágenes, este género siempre se constituyó en una temática atractiva para aquellos que vieron en él una forma de subrayar su jerarquía. Y si bien es cierto que quienes tienen mayor acceso al "arte culto" en su mayoría provienen del grupo económicamente más pudiente, el retrato tiene con ellos un grado de convivencia más íntima dada la singular característica de sus imágenes. Así, el retrato dentro de la historia del arte se ha constituido en un género oficial, y aunque los móviles de su existencia hayan podido variar de una época a otra, su vinculación con el grupo de poder es innegable.

---

[19] Francastel. *Op. cit*, p. 11.
[20] Gombrich. *Historia del Arte*, p. 33.

2.1.1 EL RETRATO COMO TEMÁTICA PREDOMINANTE

En muchos periodos de la historia del arte han predominado decisivamente ciertos temas sobre otros, motivo por el cual varios investigadores han desarrollado sus estudios a partir de estas incidencias que se vuelven sintomáticas al traslucir con mayor claridad los móviles sociales que las produjeron, al hacerse evidentes en las preferencias estéticas de una cultura en especial. El hecho que, en términos generales, cada época haya estado caracterizada por un género o temática específica, no dependió nunca de azares fortuitos, muy por el contrario, como veremos más adelante, fueron las necesidades de los diferentes personajes políticos y económicos las que lo determinaron.

Sobre estas frecuencias temáticas la investigadora cubana Adelaida de Juan explica lo siguiente:

> "Cada cultura y cada época ponen énfasis sobre determinada temática que hacen suya por la insistencia en ella y por la manera específica de tratarla. La reiteración de algunos temas señala el acuerdo tácito entre el artista y su público sobre lo que tiene significado e importancia. Este acuerdo general en ocasiones se establece de modo tan completo que su significado se hace acumulativo y, por ende, tradicional dentro de la cultura de la sociedad."[21]

De igual manera, la importancia del retrato se impuso cuando ciertas exigencias sociales dieron paso al surgimiento de nuevas necesidades estéticas. Así, en los inicios del siglo XIX latinoamericano, coincidentes con los intentos independentistas que terminaron por resquebrajar la dependencia virreinal española, se produjo en el panorama de la pintura un desequilibrio temático. La hasta entonces preponderante producción de imágenes religiosas dejó de tener la primacía dentro del quehacer plástico y si bien no desaparece, pierde su representatividad como tema predominante. Sobre la presencia de la pintura religiosa en el siglo XIX, la historiadora Leonardini afirma:

> "Cuando se habla de pintura decimonónica peruana parece que esta temática se encuentra ausente. Si bien es cierto que el mecenas principal (la Iglesia) prácticamente desaparece, y la producción habida es bastante limitada comparándola a la colonial, la gente continúa solicitando la factura de cuadros de esta índole, relacionados con su devoción personal."[22]

Como los nuevos tiempos exigieron otro tipo de imágenes representativas, desde entonces variados temas, que ya se trabajaban desde el virreinato, entraron en el repertorio del arte con mayor persistencia. Entre ellos el retrato se impuso como el mejor símbolo representativo de esta etapa transitiva de Sudamérica al constituirse como el nuevo soporte ideológico. Para la historiadora Leonardini la presencia del retrato en esta época tiene su explicación:

> "En América Latina el retrato ha sido uno de los temas de mayor importancia de la centuria del XIX. El retrato burgués surge después de la

---

[21] De Juan. *Pintura Cubana. Temas y variaciones*, p. 7.

[22] Leonardini. *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*, p. 261.

> Independencia, cuando esta nueva clase social, comienza a desempeñar un papel decisivo en la política, la economía y la estructuración del país."[23]

En otras palabras las condiciones socioeconómicas emergentes en el siglo XIX, hicieron perder a las formas simbólicas religiosas su carácter preponderante, condicionando de algún modo el surgimiento de nuevas formas de representación.

Podemos entender entonces que cada época está simbolizada por un género en especial en función a las demandas del mercado y a las necesidades económicas de los artistas. El cambio de temática supone la alteración de lo que es significativo para una cultura. Así, mientras para el virreinato el recurso religioso era imprescindible, para los actores de la Independencia su propia imagen se convirtió en lo más sustantivo e importante.

2.2 LOS RETRATISTAS LATINOAMERICANOS DE INICIOS DEL SIGLO XIX: UNA PROPUESTA REVALORATIVA

Partícipes de esta temática, los países latinoamericanos en los inicios del siglo XIX pusieron énfasis en el retrato. La característica más relevante que uniformiza los trabajos de estos artistas es la jerarquía oficial y el poder económico de las personalidades representadas, es decir, los militares, funcionarios, religiosos, hombres y damas de sociedad, cuyo estatus social se destacó a través de una serie de atributos demostrativos como joyas, medallas y demás galardones.[24]

Estilísticamente la obra de estos pintores estuvo involucrada dentro del espíritu de la corriente neoclásica cuya influencia fue acogida en el marco de las reformas del despotismo ilustrado. Sabemos que en Europa dicha corriente imprimió su estilo en todas las manifestaciones culturales como una forma de rechazo a la decadencia del antiguo régimen y que su difusión fue estimulada por una serie de hechos como los descubrimientos logrados en Pompeya y Herculano, hallazgos que a su vez dieron inicio al desarrollo de varios estudios abocados a los monumentos de la antigüedad clásica.[25]

En Latinoamérica, lograda la Independencia, el neoclasicismo es aceptado dentro del marco de los ideales libertarios al ser asumido como símbolo cultural sustituto de viejas tradiciones. En pintura, los que se encargaron de la difusión de este estilo fueron los artistas que llegaron desde

---

[23] *Idem*, p. 259.

[24] Cabe destacar que de todos los militares representados, en el caso de Sudamérica, el general Simón Bolívar fue sin duda el más reproducido del periodo, pues casi todos los pintores de esta época han dejado entre sus óleos la imagen del Libertador.

[25] Al respecto cf. Pijoan. *Historia del Arte*, tomo 9; p. 105.

fines del XVIII en forma particular o a través de las academias, creadas algunas de ellas durante el virreinato. Fueron generalmente maestros venidos desde el Viejo Continente los que tuvieron a su cargo la dirección de estas instituciones de enseñanza, trasmitiendo el estilo de moda a través de su propia formación académica.

Sin embargo, para la mayoría de los historiadores y críticos del arte decimonónico, el estilo que se practicó en Latinoamérica no fue el mismo que manejaron en Europa sus máximos exponentes como David y seguidores; si bien los retratistas locales desarrollaron su arte dentro de los lineamientos neoclásicos, se les censura con severidad su condición de malos imitadores, adjudicándoles una serie de calificativos un tanto peyorativos.

Por ejemplo se les reprueba el no haberse preocupado por respetar la anatomía de sus personajes bajo los esquemas académicos, al convertirlos en una suerte de rígidos muñecos acartonados dentro de los severos trajes almidonados de moda. Asimismo se les subestima por no haberles otorgado la adecuada volumetría confiriéndoles una apariencia plana, la que a su vez se ve acrecentada por el predominante uso de los colores puros y escasos tonos o matices, pues muy por el contrario las superficies son cromáticamente uniformes con una ausencia absoluta de claroscuros.

Por otro lado, sin embargo, se les atribuye algunas características de valor heredadas desde el virreinato, como ese desmesurado gusto por el detalle minucioso que les permite traducir en sus cuadros la textura de telas y encajes, así como los pormenores de joyas y demás distintivos. Todas las particularidades de los accesorios de la indumentaria son trabajados con tal profusión, que su presencia se sobrepone a los cuerpos convirtiéndolos muchas veces en meros soportes de relucientes atributos. Esta cualidad, resultado de una aguda observación minuciosa, también refleja en la fisonomía de los retratados en cuyos rostros notamos rasgos temporales que permiten identificar en cada uno de ellos a distintas personalidades diferenciadas.

A nuestro juicio, estos artistas de transición no son valorados en su justa medida, pues al ser comparados con los máximos exponentes del neoclásico son medidos con la más estricta vara académica, resultando de tal ejercicio una serie de críticas desfavorables en torno a su manejo plástico. Pensamos que antes de desarrollar cualquier tipo de discurso derivado del análisis de sus obras, sería bueno averiguar a través de qué medios estos retratistas latinoamericanos accedieron al estilo dominante. Como ya lo mencionamos, los que se encargaron de su difusión fueron los artistas europeos que llegaron a nuestros países desde fines del XVIII; sin embargo, algunos de estos maestros no transmitieron la versión más "pura" del estilo. Tomemos como ejemplo el caso del pintor francés Juan Bautista Vermay, discípulo de David, que llegó a Cuba en los inicios del XIX. En su óleo titulado *Retrato de la Familia Manrique de Lara* (figura 1), observamos todos los "desperfectos" que se le adjudican a los retratistas de transición. El investigador Guy Pérez

Cisneros sostiene que la fisonomía de los personajes de este cuadro es ingenua, que posee una línea rústica, que su dibujo tiende a lo decorativo y que se esmera en traducir con minuciosidad el servicio de porcelana y la hilera de los botones dorados;[26] es decir, características que también encontramos en los contemporáneos retratos latinoamericanos. Entonces, si un artista formado en la fuente misma del estilo en boga, llegó a Cuba con un lenguaje plástico que distaba de la estricta doctrina neoclásica, cómo esperar de los nuestros la fidelidad que él mismo no pudo o no quiso aceptar. Es posible que algunos de estos pintores europeos hallan practicado alguna forma paralela del neoclasicismo absolutamente despreocupados de las exigentes normas del clasicismo; o, de lo contrario, se trató de pintores que no pudieron destacar con el mismo brío que las estrellas neoclásicas, motivo que los pudo haber impulsado a emigrar en búsqueda de mejor suerte. Pero cual halla sido la causa, si artistas como Vermay influenciaron sobre los retratistas de transición no nos debe sorprender la naturaleza de sus lienzos mucho más acorde con aquel neoclasicismo "alternativo." Algunos estudiosos, al referirse a esa manera singular que desarrollaron nuestros artífices, afirman que la suya es una versión latinoamericana del estilo en boga, una interpretación particularísima que transforma al neoclásico en un estilo local.[27]

Por otro lado, es bueno recordar que en Europa, si bien el neoclásico se instituyó desde el XVIII como estilo predominante, surgen en ese entonces otras propuestas paralelas a las normas académicas que, sin negar el ideal clásico, abogaron por otras alternativas diversas en las que la sencillez y la pureza recobraran la importancia que el exceso academicista estaba sofocando. Incluso para aquellos formados bajo la estricta enseñanza académica como el pintor francés J. A. Dominique Ingres y el escultor italiano Lorenzo Bartolini la doctrina neoclásica les resultó insuficiente.[28] Envueltos en este clima surgen los llamados "nazarenos" alemanes, los "primitivos" franceses y los "puristas" italianos, agrupaciones que apostaron por esa vuelta a la sencillez. Sobre los nazarenos se ha expuesto:

---

[26] Cf. Rigol. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, p. 100.
[27] Ya el investigador Wuffarden, al calificar la obra de Gil de Castro dentro del neoclasicismo, advierte sustantivas diferencias en la interpretación de este artista al asumir el nuevo estilo: "Por eso, a diferencia de la seca manera importada del clérigo Matías Maestro, Gil puede ofrecer una versión provinciana y festiva del neoclasicismo, apoyada en el prestigio de las más caras tradiciones locales."
[28] *Arte Rama*. T.X, p. 43.

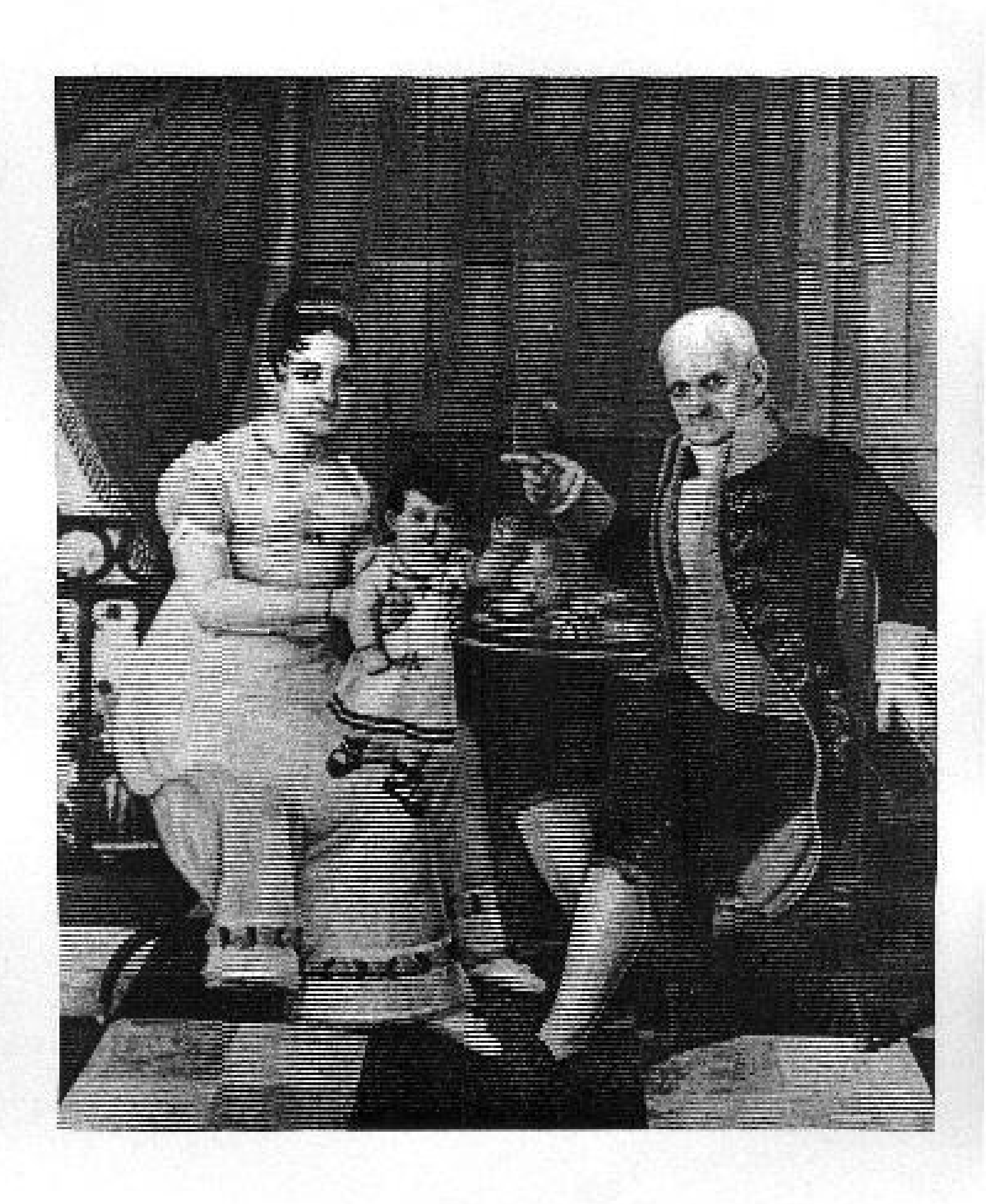


Figura 1: Juan Bautista Vermay (Francia) ***Retrato de la familia Manrique Lara.***

> "Mientras el Neoclásico había vaciado la obra de arte de contenido espiritual y religioso demasiado preocupado por la belleza exterior de la forma y por los ideales filosóficos-sociales, los "nazarenos" introducen nuevamente en el arte una profunda inspiración y una auténtica emoción; para ellos la belleza no es tanto la armoniosa proporción de las formas y el perfecto equilibrio de los volúmenes, como la plasmación en lo que pintan del sentimiento que anima y da vida."[29]

Si para los historiadores del arte europeo es dable valorar a estos artistas que voluntariamente no desearon limitarse a la doctrina clásica, ignorando algunos de sus principios, asimismo deberíamos revalorar a nuestros artistas de transición que desarrollaron un discurso propio con alternativas de expresión mucho más sencillas, simples, ingenuas que, rescatándolas fuera de la sombra neoclásica, poseen una muy particular carga de vitalidad que humaniza la perspectiva doctrinaria de la academia. Y si entre los retratistas latinoamericanos no hubo ningún proyecto colectivo de por medio, sus resultados plásticos fueron coincidentemente muy similares a los deseos iniciales que teóricamente plantearon aquellos artistas europeos quienes, a través de la sencillez de sus lienzos, buscaron la fuerza suficiente para exorcizar los males de la civilización moderna.[30] Características como la rigidez medieval, la obsesiva intensidad en la descripción de las texturas, recursos que los europeos tomaron de las técnicas de los primitivos flamencos, al pintar meticulosamente como los artesanos medievales, son los mismos tratamientos que nuestros retratistas habían heredado del virreinato.

A continuación nos referiremos a los retratistas de este periodo, de acuerdo a su país de origen, para establecer un paralelo del trabajo plástico a nivel Latinoamericano. Cabe advertir que sólo estamos considerando aquellos países que se vieron involucrados en el proceso independentista de la corona española y que además contaron con algún exponente representativo que, al igual de José Gil de Castro, haya participado en esta etapa de transición en la que el retrato de corte antiacadémico fue la temática de moda.

2.2.1 ARGENTINA

La actividad artística en los inicios del siglo XIX estuvo en manos de artífices extranjeros. La historia de la pintura argentina de la naciente república no tuvo representantes nacionales. Sin embargo, para los albores del siglo XIX el historiador Romualdo Brughetti menciona al esclavo Fermín Gayoso, quien se dedicaba al oficio de retratista:

> "Cabe anotar que hacia 1808 un tal Fermín Gayoso, de tez morena, esclavo de la familia Pueyrredón, solicita de su amo la libertad y éste le lleva a la corte española a ese fin, según constancias del Archivo General de Indias.

---

[29] *Idem*, p. 48-51.
[30] Cf. Rosenblum y Janson. *El Arte del siglo XIX*, p. 305.

> Pero los trámites no continuaron y nada más se sabe del 'retratista y pintor', considerado cronológicamente el primer pintor porteño."[31]

Lamentablemente no existe ningún vestigio sobre su trabajo pictórico, pero si consideramos su condición económica, situación que le imposibilitó obtener estudio académico alguno, es fácil imaginar el tipo de factura de sus retratos, es decir muy próximo a las características de la pintura popular alejada de las normas clásicas.

Por otro lado, vale destacar que Argentina posee, como obra representativa de este periodo, un importante número de óleos de José Gil de Castro; son alrededor de 32 lienzos distribuidos entre distintas colecciones y museos de Buenos Aires.[32]

2.2.2 COLOMBIA

Para los investigadores del arte colombiano el paso del virreinato a la República no trajo consigo ningún cambio radical en el estilo de los artistas; muy por el contrario, estos siguieron desarrollando las mismas fórmulas. Sin embargo mencionan como iniciadores de la nueva escuela pictórica colombiana a los neoprimitivos, nombre otorgado a aquellos artistas que sin una formación técnicamente adecuada dejan obra elemental e ingenua. El más representativo de esta vertiente fue Pedro José Figueroa (1780-1838), cuyo lenguaje plástico encaja muy bien con la estética de este grupo de pintores. El motivo de esta comparación recae en la semejanza encontrada en el manejo ingenuo y elemental de sus formatos que, al decir de los críticos, en comparación a la pintura virreinal, la de éstos artistas es de factura mediocre. Para el historiador Gil Tovar la mencionada característica se evidencia en:

> "los aspectos arcaizantes de los cuadros, tiesura o rigidez antianatómica de las figuras, en la enorme proporción de éstas con referencia a los paisajes, en la forma plana y rotunda de las cosas, en la falta de perspectiva natural y en la lejanía psicológica del pintor respecto de los hechos o personalidades retratadas."[33]

Sin duda Pedro J. Figueroa desarrolla su estilo dentro de la temática y estética en boga. El mismo Gil Tovar lo señala al considerar que su obra:

> "responde a la línea señalada al pintar a próceres, religiosos de alta jerarquía y personas de la alta clase social en las acartonadas formas de una muñequería plana y solemne."[34]

Imbuido dentro de la llamada escuela neoprimitiva, las figuras de Figueroa presentan en sus rostros cierto esquematismo al reducir el conjunto de facciones a una suma no individualizada de

---

[31] Brughetti. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina*, p. 29.
[32] Cf. Mariátegui Oliva. *José Gil de Castro.*
[33] Gil Tovar. *El Arte Colombiano*, p. 92.
[34] *Idem*, p. 92.

simples elementos funcionales e identificables. Sin embargo, Figueroa no escatimó ni tiempo ni paciencia en elaborar de manera detallada los adornos y atributos de la indumentaria, por ser estos elementos alegóricos claves para justificar la perpetuidad del modelo.

De todos sus lienzos destaca el retrato de Simón Bolívar conocido como *Bolívar y América* (figura 2), cuadro singular por conjugar el retrato y la alegoría personificados en el Libertador y la figura del continente americano. América está representada como una mujer indígena, si tomamos en cuenta el tocado de plumas que lleva sobre su cabeza, aunque por su fisonomía se aproxime más a los rasgos étnicos europeos. A su costado izquierdo se encuentra en mayor tamaño la imagen del Libertador que, erguido, la protege con su brazo derecho que rodea los hombros de ella. Bolívar se muestra por un lado anatómicamente austero e incorpóreo, mientras que en los adornos de la indumentaria militar y en las medallas que soporta se pone de manifiesto ese gusto por el detalle ya mencionado. En cuanto al rostro posee la rigidez característica de Figueroa, dureza de facciones que otorga una solemne seriedad al semblante. América, por el contrario, presenta características opuestas. En ella se percibe mayor naturalismo anatómico al hacerse visibles la volumetría y la graciosa movilidad amanerada de su cuerpo, efectos logrados por el mayor uso de contrastes cromáticos que se contraponen a los colores uniformes de la imagen de Bolívar. Resulta curioso que, a pesar de ser una imagen alegórica inventada, su figura arroje mucho más realismo que el retrato del Libertador, personaje, por el contrario, históricamente real. Tal vez su hieratismo fue un recurso con el que se intentó elevarlo de estatus, requerimiento innecesario en la representación de América.

2.2.3 CUBA

Cuba, aunque su Independencia política de España la alcanza en 1898, compartió, las mismas características de la retratística del resto de Latinoamérica. El artista más representativo fue Vicente Escobar (1762-1834) mulato vinculado a la élite de entonces. La investigadora Adelaida de Juan afirma:

> "Vicente Escobar fue sin duda el retratista de mayor gracia y fidelidad realista, dejó una colección de retratos de los gobernadores y de las principales familias de la Isla."[35]

[35] De Juan. *Pintura Cubana. Temas y Variaciones*, p. 8.



Figura 2: Pedro José Figueroa (Colombia) ***Bolívar y América***

El permanente roce con la noble clientela estimuló su progresivo ascenso social, deseo claramente representado en el comentario del estudioso Rigol:

> "La vida de Escobar se nos aparece como un tenaz forcejeo por sacudir el yugo racista y escapar de la ubicación social determinada por los prejuicios consiguientes. Gráficamente puede ser expresada por una parábola que se abre en el Libro de Registro de Nacimientos de Pardos y Morenos y se cierra en el Libro de Registro de Defunciones de Españoles. Vicente Escobar, legalmente nace negro y muere blanco."[36]

Pero si bien logró la amistad de su distinguida clientela, llegando incluso a casarse con una blanca, no fue en cambio admitido en la Academia de San Alejandro por tratarse de una institución que tuvo entre sus principales objetivos expropiar la actividad artesanal de manos negras:

> "A parte de sus muy visibles deficiencias, ¿cómo va a ser admitido en el cuerpo docente de la Academia un pintor "de color" cuando la Academia no da entrada a alumnos negros y ha sido creada para estimular en el blanco el aprendizaje de un oficio hasta entonces poco menos que exclusivo de negros y mulatos?"[37]

Su vida es un claro ejemplo de la marginación a la que fueron expuestas las minorías desplazadas socialmente, así como la desesperada actitud de algunos de ellos por desligarse de su origen popular vinculándose con la élite a fin de ser asimilados por ella a través de lazos de amistad o parentesco.

Los retratos de Escobar presentan similares características a las de sus contemporáneos. La factura de sus lienzos van del gusto por el minucioso detalle y el realismo de los rostros, a la postura un tanto hierática de los cuerpos. Al respecto Rigol observa:

> "La ambigüedad de su pintura es reflejo de la ambigüedad de su persona. Escobar quedará en medio camino entre el primitivo y el académico. Ni uno, ni otro. Es evidente que su formación no debió de ser muy rigurosa y de ello se resintió toda su producción. Sus incorrecciones de dibujo sobre todo, son visibles, como es también visible esa facultad que llamó la atención de sus contemporáneos, de hacer vivir en el lienzo el rostro de sus retratados."[38]

Rigol es uno de esos críticos que evalúa la producción de un artista local en función a los cánones académicos europeos. La afirmación "...en medio camino entre el primitivo y el académico. Ni uno, ni otro", es el mismo concepto que la mayoría de los historiadores comparten acerca de la obra de estos retratistas de inicios del XIX. Pero como ya lo mencionamos, esta definición contiene cierta carga peyorativa al no permitirnos apreciar el valor individual de estos trabajos.

---

[36] Rigol. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, p. 74.
[37] *Idem*, p. 75.
[38] *Idem*, p. 83.

Vicente Escobar en el retrato de *Benefactora D. M. N.* (figura 3) desarrolla la imagen de una señora que responde al prototipo de imagen femenina de principios del XIX. En actitud sedente, esta dama descansa airosamente sobre una elegante silla. En su vestido se nota ese característico gusto hacia el detalle al haber logrado representar la translucidez de las mangas de seda. Se aúna a esta habilidad de traducir las texturas, la minuciosidad lograda en las alhajas de la modelo como son los aretes, collar, pulseras y anillos que la adornan y distingue.

A diferencia del colombiano Pedro Figueroa, Escobar consigue mayor realismo en los semblantes de sus figuras. En el retrato de la *Benefactora D. M. N.* observamos un rostro realista que, al compararlo con otras telas evidencian singularidad diferenciada; es decir, Escobar se preocupó por rescatar aquellos rasgos particulares que otorgan individualidad.

Para Adelaida de Juan la factura del retrato femenino responde a un esquema establecido que define el rol social de la mujer:

> "Las señoras de las familias justificaban un aspecto de la función del pintor de la época: personificar el símbolo de una posición social elevada, la consagración de su jerarquía predominante. Estos retratos (...) tienen varios caracteres en común. De factura académica aparentemente realista, son versiones estereotipadas e idealizadas de su asunto. La pose de la retratada se ajusta a un esquema casi uniforme; (...) la figura aparece generalmente sentada y con algunos accesorios que señalan sus intereses y actividades de ocio: una mano enjoyada sostiene un abanico fino, un pañuelo de encaje, un relicario."[39]

Como ejemplo excepcional se sabe que Escobar elaboró un retrato cuádruple de un grupo de músicos populares, el cual lamentablemente ha desaparecido. Salvando esta excepción, Escobar pasó su vida sirviendo exclusivamente al grupo de poder del sistema colonial, el que sin duda le proporcionaba los medios económicos suficientes para llevar una vida digna como liberto.

2.2.4 CHILE

Al igual que Argentina, Chile no contó en los albores republicanos con artífices nacionales representativos del arte local. Un ejemplo evidente lo constituye el caso del peruano José Gil de Castro con quien se inició en Chile la producción pictórica de principios del siglo XIX. Fue allá donde este pintor emprendió su labor como retratista y es allí donde se encuentra una valiosa parte de su obra compuesta por retratos de notables civiles y militares, gran parte de ella localizada en el Museo de Bellas Artes, en el que recibe un trato preferencial. Como el cubano Vicente, Gil de Castro, llamado el pintor de los Libertadores, atravesó por un progresivo ascenso social. De origen popular, a fines del virreinato participó de la actividad militar, mientras que como artista se dedicó

[39] De Juan. *Op cit*, pp. 43-44.



Figura 3: Vicente Escobar (Cuba) ***Benefactora D.M.N.***

en un inicio a la temática religiosa y a la elaboración de retratos de españoles. Sin embargo, a la llegada de los nuevos tiempos, se adhirió a la causa independentista como artista y militar cambiando su uniforme y retratos realistas por el de los patriotas. Con posterioridad se casa con una criolla (española chilena), lo que habla de su definitivo ascenso social.

En Gil de Castro encontramos aquellas características que permiten incluirlo en este fenómeno del retrato latinoamericano de los inicios del XIX. Cuando estudiamos a nuestro pintor por lo general lo tomamos como un caso singular en la historia de la pintura. Sin embargo, al comparar sus cuadros con los de sus contemporáneos, nos damos cuenta que su factura correspondió a un estilo internacionalizado en varias naciones latinoamericanas. Los estudiosos de su obra han coincidido en afirmar que en ella coexisten elementos aparentemente contradictorios. Si bien por un lado destacan la minuciosidad con que desarrolla los detalles de la vestimenta y demás accesorios del retratado, así como la búsqueda naturalista de los rostros; por otro, la factura del cuerpo y posturas resulta, por el contrario, muy rígida y artificiosa. La historiadora Natalia Majluf afirma:

> "Las formas del cuerpo se abstraen en un sintetismo lineal que contrasta con el exceso naturalista de los detalles y los rostros pero es precisamente la rigidez de sus esquemas pictóricos, unidos al detallismo obsesivo y la cargada materialidad de su factura lo que presta a sus trabajos el poderoso sentido de presencia que lo caracteriza."[40]

Para Patricia Cepeda estas características son herencia del lenguaje de la plástica colonial:

> "José Gil de Castro se nos muestra como un heredero de formas artísticas propias del periodo colonial en donde se destaca el hieratismo en la figura, el preciosismo en los detalles, la forma cerrada, el predominio del dibujo descriptivo, la presencia del color saturado, la reiteración de los fondos y las poses de los retratados y, por último, el empleo de caligrafías y viñetas utilizadas como recurso de presentación."[41]

Sin quitarle el valor singular de su obra, pues sin duda José Gil de Castro fue el artista más renombrado a nivel sudamericano, su producción encaja muy bien en la retratística latinoamericana cuyas características ya hemos señalado.

De José Gil de Castro han llegado hasta nuestros días muchos ejemplos de su trabajo. Actualmente su obra está dispersa en varios países de Latinoamérica como Chile, Perú, Bolivia, Argentina, Venezuela y Colombia. Uno de sus óleos representativos de Chile, es sin duda el retrato del *General Bernardo O'Higgins* (figura 4) fechado en 1820. En este lienzo el libertador chileno aparece de cuerpo entero con la indumentaria correspondiente a su rango y oficio; sobre su uniforme

---

[40] Majluf. "El Señor Juez. Complejo retrato de un letrado criollo en los albores de la República", p. 95.
[41] Cepeda. "José Gil de Castro: Un pintor de estilo propio", p. 47.



Figura 4: José Gil de Castro (Perú) ***General Bernardo O´Higgins***

destacan los infaltables atributos como la insignia, condecoraciones y la banda azul, emblemas que lo distinguen como presidente de Chile así como por su participación en diversas batallas. Contrario a todos los demás retratos de Gil, el fondo está constituido por un paisaje de cordillera y entre las montañas un grupo de soldados, con bandera chilena y cañones. Sin embargo, a decir del historiador Mariátegui, el fondo no es original del pintor peruano, sino el resultado de varias intervenciones posteriores.[42] En cuanto al lenguaje plástico observamos las características antes expuestas. Así, la anatomía de Bernardo O'Higgins nos resulta un tanto "incorrecta" en términos académicos, pero sumamente valiosa y original como obra única. Y si bien es cierto que las arbitrariedades anatómicas, como la volumetría esquemática de todo el cuerpo, son evidentes, de ninguna forma van en desmedro de la capacidad artística del pintor. Por otro lado, sobresale también, la pulcritud de los detalles que adornan todo el uniforme así como el realismo representado en su rostro.

2.2.5 ECUADOR

Para el primer cuarto del siglo XIX Ecuador contó con una larga lista de pintores,[43] pero de todos, el que más se distinguió fue Antonio Salas (1790-1860) quien se encargó de desarrollar la temática de moda dejando una galería de retratos de militares, religiosos y civiles acaudalados.

Salas se inició como autor de obra religiosa, pero al haber participado como todos sus contemporáneos al nacimiento de las repúblicas latinoamericanas, agregó a su oficio de santero el de retratista. Al referirse a él los historiadores lo señalan como preocupado en la reproducción fiel de sus modelos:

> "Profundamente realista, sus retratos no se dejan contagiar del patrioterismo de sus contemporáneos y da admirables imágenes de dirigentes de la independencia."[44]

Como la mayoría de los pintores de este periodo, de Antonio Salas se conserva también un retrato de *Simón Bolívar* (figura 5). En este lienzo el Libertador está representado de medio cuerpo sobre fondo de oscuridad uniforme; en la parte inferior del mismo observamos una delgada franja que, como suerte de muro delgado, sirve de soporte a una breve inscripción donde leemos el nombre y rol del retratado. Tal y como lo afirman sus críticos, Salas reprodujo el rostro de Bolívar con intención realista captando aquellos rasgos temporales y pasajeros que permiten adivinar la edad

---

[42] Mariátegui Oliva. *Op. Cit.*, p. 224.
[43] Diego Benalcázar Olmos, Javier Navarrete, Matías Navarrete, Esteban Riodría, Mariano González, Antonio Vaca, Feliciano Villares, José Díaz, Mariano Flor, José Páez, Pedro Villarán, José Díaz, entre otros.
[44] Varios. "Las bellas artes en el siglo XIX", p. 208.



Figura 5: Antonio Salas (Ecuador) ***Simón Bolívar***

y el carácter del modelo. Como característica común a estos pintores, la indumentaria militar del Libertador destaca por el esmerado detalle de los ornamentos dorados.

2.2.6 MÉXICO

En México existen, de este periodo, telas de factura anónima que reproducen a sus modelos bajo los cánones del estilo de moda. Dos ejemplos significativos son el retrato de *Don José María y Pavón* (1812) y el de la *Marquesa de Rivascacho* (1816). En el primero (figura 6), que representa al "Exm. Sr. Dn. José María Morelos, Capitán General de los Exercitos de América, Vocal de su Suprema Junta y Conquistador del Rumbo del Sud", según se lee en la inscripción del cuadro, notamos ese tratamiento espontáneo de la figura humana que le otorga una apariencia blanda al no estar precisados los contornos de manera académica; ese mismo trazo, libre de todo canon, permite la reproducción rítmica de los muy bien diseñados detalles ornamentales de color dorado que acompañan al uniforme militar y que destacan sobre la pechera roja del mismo. La composición del cuadro coloca al cura Morelos, líder de la guerra emancipadora, dentro de un medallón, en cuyo fondo verde aparece la recurrente cortina; encima de este contorno ficticio, destaca el detalle de la cinta flotante en cuyo centro se sobrepone una pequeña insignia. Sobre este óleo el crítico Justino Fernández comenta:

> "La composición es neoclásica, por el óvalo que hace de marco a la figura, el dibujo, aunque incorrecto desde el punto de vista académico o naturalista, es preciso, bien definido; el color es elegante, aún en los contrastes y está enriquecido por el oro de los bordados del uniforme, la cadena y el gran collar con una cruz; toda la figura tiene aplomo y dignidad y el rostro, y la cabeza, que emerge del amplio cuello, está delineado con maestría y seguramente idealizado como la figura entera, de manera que en conjunto, esta obra, excepcional en su expresión, es también reveladora de un ideal de arrogancia, de señorío y de poder -todo con sentido azas bárbaro- que hemos de encontrar repetido más adelante."[45]

En el lienzo de la *Marquesa de Rivascacho* (figura 7), el anónimo presenta a la dama en tres cuartos con los atuendos correspondientes a su alta posición social: un vestido elegante adornado con un fino chal delicadamente bordado y las infaltables joyas minuciosamente representadas. En el fondo de este cuadro, uniformemente oscuro, destaca, hacia el extremo superior izquierdo, un escudo nobiliario, distintivo hidalgo frecuentemente usado en los retratos de la jerarquía colonial.

Entre las obras de autoría conocida destaca la producción de José María Vázquez (fines del XVIII-principios del XIX) con su obra *Doña María Luisa Gonzaga Foncerrada y Labarrieta*

---

[45] Fernández. *El Arte del siglo XIX en México*, p. 24.



Figura 6: Anónimo (México) ***Don José María Morelos y Pavón***

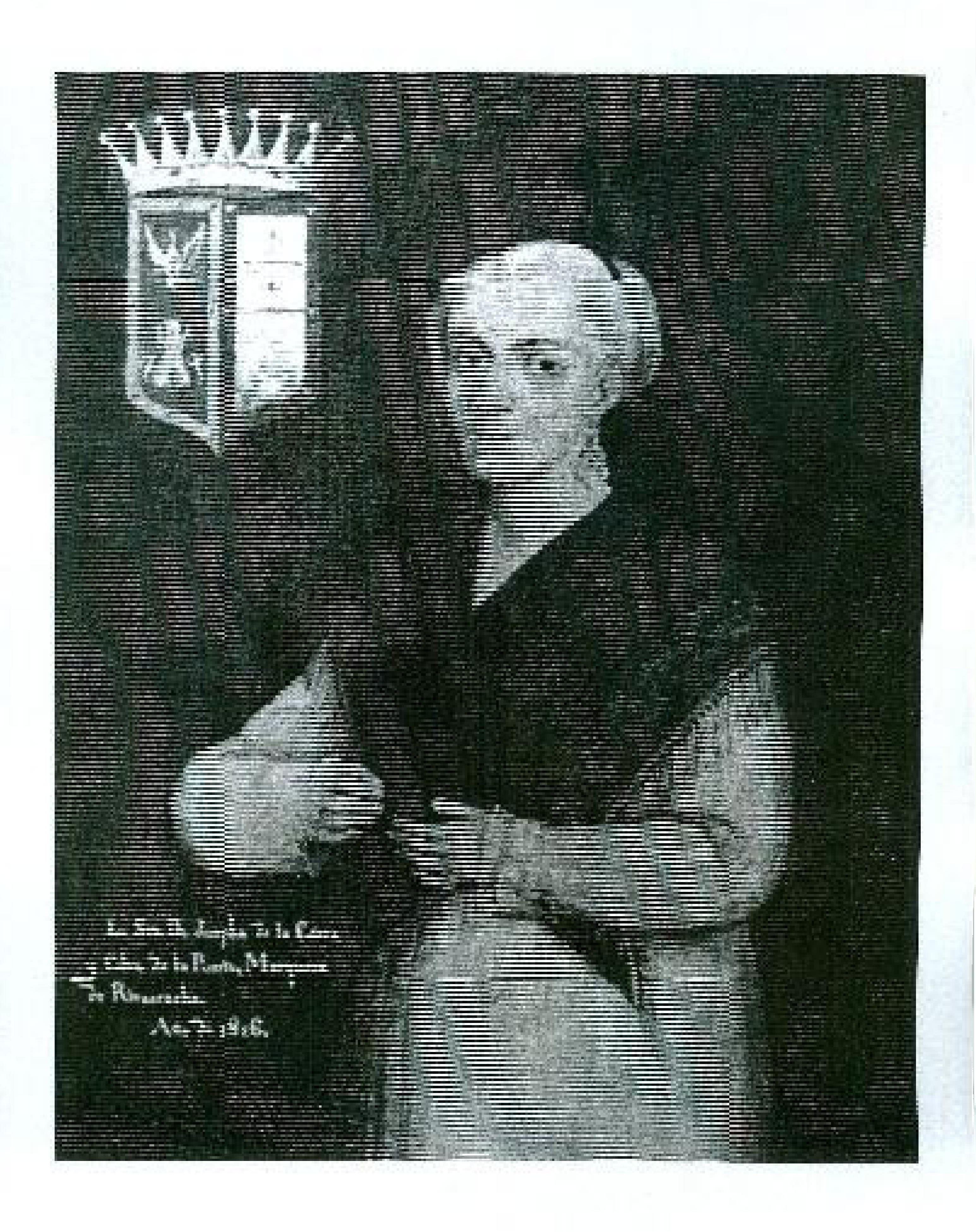


Figura 7: Anónimo (México) ***Marquesa de Rivascacho***

(1806) (figura 8). La modelo figura en un interior privado, sentada junto a una pequeña mesa sobre la que apoya su brazo izquierdo. Como en el caso anterior, porta un vestido elegante de finos detalles complementado con un pequeño sombrero lleno de encajes recogidos. Entre sus atributos de dama distinguida, además de las alhajas, posee también el clásico abanico y un pequeño libro entreabierto aludiendo a su nivel cultural. La habitación presenta, hacia el fondo derecho, una ventana abierta a través de la cual se puede ver en perspectiva un gran jardín con una pileta central; hacia el fondo izquierdo, sobre una pared iluminada, una inscripción en referencia a la retratada.

El estilo neoclásico de este lienzo está evidenciado según las características ya mencionadas, es decir, en el tratamiento ingenuo del cuerpo y en la agudeza de los detalles. Sin embargo, tal como ya lo habíamos advertido, estos caracteres no tuvieron un mismo nivel representativo, así en este retrato la arbitrariedad de la anatomía humana no se muestra de manera tan evidente; mientras el gusto por el detalle minucioso si se logra en el diseño de la tela del vestido, aretes, anillo y encajes del sombrero.

2.2.7 PERÚ

Después de una larga estadía en Chile, José Gil de Castro regresa a su país natal. En nuestro país destaca el lienzo de *Simón Bolívar* de 1824 ubicado en el Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia de Pueblo Libre. En esta versión el Libertador (figura 9) está representado de cuerpo entero en el interior de una habitación semi iluminada por la escasa luz que atraviesa la ventana en el fondo izquierdo del cuarto. Bolívar, en medio de la composición, se impone entre la clásica cartela del costado inferior izquierdo y la mesa del lado derecho sobre la cual encontramos los accesorios de la escribanía y un mapamundi; en la parte superior del lienzo sobrevuela una cinta roja con la siguiente inscripción: "El Perú recuerda los hechos heroicos venerando a su Libertador."

Siguiendo el lenguaje de la época, el artista se preocupó por el tratamiento minucioso de las texturas de la indumentaria militar, del material de la escribanía reluciente y de los adornos del mantel que cubre la mesa mencionada; de igual manera también prestó cuidadoso esmero al reproducir el rostro del modelo que trasluce un semblante específico. Para el desarrollo del cuerpo optó por una postura hierática y rígida la cual se atenúa ligeramente con el contraposto y por el contraste de los colores de su vestimenta, pantalón blanco y chaqueta negra. Un detalle curioso lo vemos en la cinta que misteriosa se suspende en el aire, enmarcando la parte superior del lienzo. Como lo han señalado varios autores, este elemento es una supervivencia del cuadro virreinal que Gil de Castro toma para, de un contexto sacro, instalarlo en el género profano del retrato. Similar cinta está presente en otros de sus retratos: el *Coronel José María del Valle y García; Lorenzo del Valle y García; Presidente Orbegoso* y en el de *José Olaya.*



Figura 8: José María Vázquez (México) ***Doña María Luisa Gonzaga Foncerrada y Labarrieta***



Figura 9: José Gil de Castro (Perú) ***Simón Bolívar***

Paralelamente a José Gil de Castro, otros pintores desarrollaron la temática del retrato. Entre ellos destaca Pedro Rojas (1780-1840) quien, según Joaquín Ugarte y Ugarte, figuró en primera categoría en el Gremio de Pintores de Lima hasta el año 1839.[46]

Este artista también dejó la imagen de Bolívar, retrato de 1825 encomendado por la Municipalidad de Lima (figura 10). Se trata de un óleo de gran formato que reproduce la imagen del Libertador de cuerpo entero situándolo en una habitación de piso alosetado junto a un escritorio con la clásica escribanía. Al fondo derecho, una cortina recogida y a la izquierda una ventana abierta que conduce a un paisaje exterior en el que se desarrolla el episodio de una batalla; en un primer plano un niño cubre la desnudez de su torso con una tela que señala la dedicatoria del retrato: "A Simón Bolívar, Libertador de Colombia y del Perú. La Municipalidad de Lima". En concordancia con el estilo de la época este lienzo se nos muestra, según afirma Núñez Ureta de la siguiente manera:

> "Es una obra áspera, sin grandes conocimientos de dibujo, con curiosas correcciones en las dimensiones de la figura; pero con interesantes observaciones sobre el carácter del retratado."[47]

Es decir que posee dos de los rasgos que definen el estilo neoclásico latinoamericano: por un lado la ausencia de recursos académicos en el manejo del dibujo pero por otro lado la habilidad de traducir los rasgos del retratado.

Otro pintor de retratos que al igual que Gil, estuvo muy vinculado a la guerra por la Independencia es Pascual de Saco y Oliveros. Lambayecano de nacimiento se alistó en el ejército patriota llegando a participar en la proclamación de la Independencia de se departamento. De su oficio de pintor se conservan ocho de sus originales entre retratos, autorretratos y pintura religiosa.

2.2.8 VENEZUELA

En Venezuela el retratista de este periodo fue el mulato Juan Lovera (1778-1841), considerado uno de los primeros que desarrolló esta temática en su país, y quien a principios del XIX fundó una escuela de dibujo. Sobre su producción pictórica el historiador Leopoldo Castedo afirma:

> "Durante su primera época, iniciada en la infancia, Lovera mantuvo el arraigo con el pasado en una pintura plana y detallista. Consecuente con su participación política en la contienda, su pincelada adquirió mayor libertad en su segundo ciclo y en el tercero el tratamiento del retrato, dentro de la sobriedad que caracteriza su obra completa, escasa por cierto, se aproxima a sus émulos contemporáneos."[48]

---

[46] Ugarte y Ugarte. *Iconografía peruana del Libertador Bolívar.*
[47] Núñez Ureta. *Pintura Contemporánea. Primera parte 1820-1920*, p. 40.
[48] Castedo. *Historia del Arte Iberoamericano. Siglo XIX, Siglo XX*, p. 26.

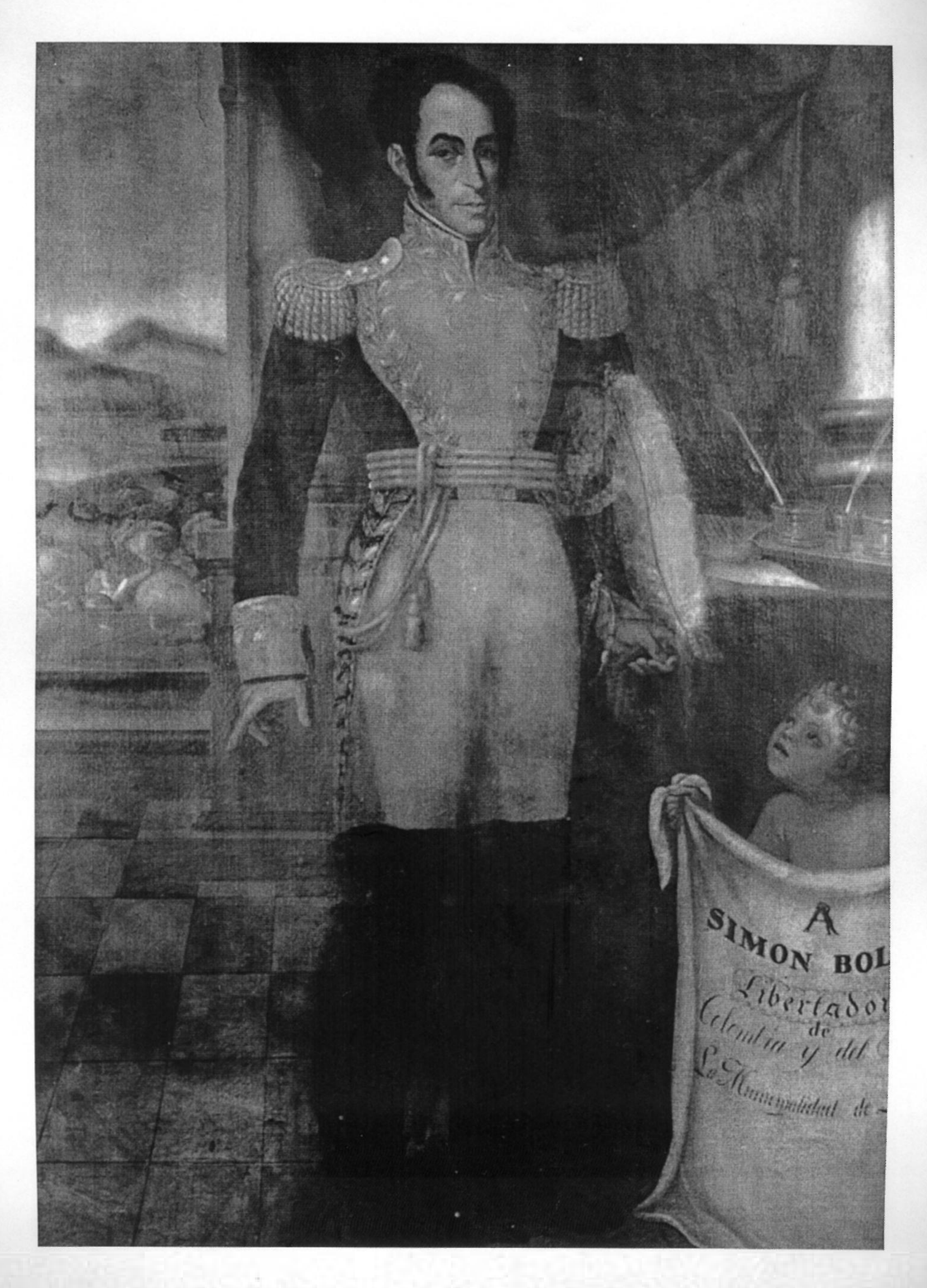


Figura 10: Pedro Rojas (Perú) ***Simón Bolívar***

2.3 CONSIDERACIONES GENERALES

A través de este paralelo entre los pintores retratistas de América Latina se pone en relieve que la obra de José Gil de Castro encaja en una actividad difundida por toda Latinoamérica. Sin duda alguna su obra comparte características plásticas similares a la de sus contemporáneos[49] aunque, de todos, nuestro artista fue el que adquirió más renombre, el alcance territorial de sus obras, las cuales actualmente se encuentran en varios países de nuestro continente, corrobora este hecho.

Asimismo nos interesa dejar constancia de una nueva disposición valorativa del quehacer pictórico de los retratistas de este tiempo, para atenuar la blanca displicencia que la mayor parte de críticos e historiadores tienen hacia ellos. Es imprescindible anteponernos al mal hábito generacional de apreciar una obra según los dictámenes de las doctrinas que las matrices de las grandes metrópolis nos imponen, para poder valorar el mérito original nuestros artistas.

[49] Cabe mencionar como dato singular que cuatro de los siete retratistas mencionados fueron mulatos lo cual pone de manifiesto , un vez más, la importancia de la presencia negra en el quehacer plástico de nuestros países latinoamericanos.

Capítulo III

JOSÉ GIL DE CASTRO: LA CRÍTICA DE ARTE EN SU PRODUCCIÓN PICTÓRICA

3.1 BREVE RESEÑA BIOGRÁFICA DE JOSÉ GIL DE CASTRO

Llamado también "el pintor de los libertadores" José Gil de Castro y Morales nació en Lima el primero de setiembre de 1785[50]. Su padre, don Mariano Carbajal Castro, fue un pardo libre ligado al ejército con el grado de Capitán de Milicias Disciplinadas en la ciudad de Trujillo y su madre, doña María Leocadia Morales, una esclava negra liberta que perteneció a la señora Nicolasa Santibañez.[51] Por la actividad paterna, la infancia de Gil transcurre en Trujillo donde ingresa desde muy joven al ejército llegando incluso a obtener el grado de Capitán de Milicias.[52]

Sobre su formación artística, los investigadores de su obra creen que pudo haber participado en algún taller de la época ya sea con el maestro José del Pozo, con Julián Jayo, Joaquín Bermejo, Pedro Díaz, o con algún retratista de la tardía escuela limeña sucesora de los célebres Cristóbal Lozano y Cristóbal de Aguilar.[53]

Teniendo su obra como único referente de información se sabe que viajó a Chile. Las fechas de su llegada a este país varían de autor a autor: Rubén Vargas Ugarte señala 1805; Ricardo Mariátegui Oliva da la fecha de 1806 mientras otros lo ubican en Lima en 1807 perteneciendo a una comunidad artesanal de maestros pintores.[54]

Ya en Santiago, instaló su taller en la calle Victoria de Subercasseaux a los pies del cerro Santa Lucía donde recibió a su selecta clientela[55] llegando a conseguir un éxito profesional a corto plazo. En breve Gil de Castro empezó a relacionarse con los personajes nobles logrando establecer vínculos familiares; en efecto, una fecha confirmada e importante en la vida de nuestro artista es la del 8 de junio de 1817 cuando contrajo matrimonio con la criolla chilena María de la Concepción

---

[50] Así lo acredita el certificado de bautizo hallado por Joaquín Ugarte y Ugarte en el archivo de la parroquia del Sagrario de Lima.

[51] Díaz Silva. *José Gil de Castro en Chile. Reactivando la memoria*, p. 17.

[52] *Idem*, p. 18.

[53] Al respecto consultar Isabel Cruz (s/f), Francisco Stastny (1967), Eduardo Wuffarden (1980).

[54] Díaz Silva. *Op. cit*, p. 19.

[55] *Idem*, p. 22.

Martínez en la parroquia del Sagrario de la Catedral Metropolitana. Su matrimonio con esta criolla, de noble procedencia, evidencia una vez más el ascenso progresivo al que Gil fue accediendo por su prestigio. Así, estrechamente ligado a Chile por la demanda de su oficio y por sus recientes nupcias, se establece en Santiago por varios años ininterrumpidos.[56]

Paralelamente a su vida artística y en mérito a su adhesión a la causa independentista fue adquiriendo desde 1816 una serie de nombramientos y distintivos que progresivamente le permitieron acceder, con mayor seguridad, a un estatus elevado.[57]

Su estadía en Chile se ve cortada por sucesivos viajes que comenzó a realizar entre Chile y Perú de acuerdo, posiblemente, a pedidos que recibiera de particulares.

Desde 1825 se le conoce obra hecha sólo en Lima, por lo que se ha determinado que fue desde entonces que fijó su residencia en nuestro país, en el que continuó desarrollando su actividad retratística. Ya en Lima recibió del gobierno el título de Primer Retratista de Cámara del gobierno peruano.

Resulta muy curioso que a pesar de su importancia y de la preferencia que siempre gozó su trabajo, su muerte haya pasado desapercibida en la prensa local. Hasta el día de hoy no se sabe con certeza el año de su deceso, pero se cree que pudo haber ocurrido entre1840 y 1841.

3.2 LA CRÍTICA

La bibliografía dedicada a su obra no es abundante; los autores, desde diferentes perspectivas, han establecido algunos criterios de valor sobre este pintor. De acuerdo al enfoque que cada historiador o crítico le ha dado, hemos diferenciado los textos en dos grupos. En el primero, al que denominamos "la crítica panorámica", se incluye aquellos que han analizado el trabajo pictórico de José Gil de Castro de una manera general; es decir, en sus opiniones es posible observar una voluntad de homogenizar toda su obra al establecer una serie de características que engloban su lenguaje plástico. Por otro lado, el segundo grupo, que designamos como "la crítica enfocada", hace referencia a aquellos textos cuya relación con la obra de Gil se ha establecido de manera más puntual ya sea a partir de un cuadro o de algún aspecto específico de su producción.

[56] Algunos autores sostienen, sin embargo, que su prolongada permanencia en Chile se vio interrumpida por tres años de estadía en Argentina entre 1811 a 1814. Al respecto ver: Vargas Ugarte, Núñez Ureta; Álvarez Urquieta.

[57] Efectivamente, en Chile José Gil de Castro se hizo merecedor, entre otros, de los siguientes títulos: Maestro Mayor del Gremio de Pintores, Cosmógrafo y Antigrafista del Director Supremo, Capitán del Batallón de Fusileros de la Patria, Miembro de la Mesa Topográfica, Miembro del Cuerpo de Ingenieros, Miembro de La Legión al Mérito.

3.2.1 LA CRÍTICA PANORÁMICA

Dentro de la crítica panorámica incluimos los estudios desarrollados por autores chilenos y peruanos. En Chile, Gil de Castro es muy reconocido. Es a partir de su obra que los historiadores inician las investigaciones sobre la Historia del Arte Republicano. Entre estos estudios destacan los aportes de Luis Álvarez Urquieta, Jaime Eyzaguirre, Isabel Cruz, Enrique Solanich, Gaspar Galoz y Milán Yvelis.

Los textos especializados de Jaime Eyzaguirre (1950, 1952) por desgracia no los hemos ubicado. En cambio, tuvimos la oportunidad de revisar uno de los dos textos del historiador Álvarez Urquieta (1933, 1934). Se trata de un escrito clásico, al que todo investigador de la obra de Gil recurre, y que en realidad no posee mucha información ni teórica ni histórica, es más bien uno de los estudios pioneros que sistematizó, de alguna forma, los escasos datos que aún hoy se manejan. Tras una breve referencia biográfica, Álvarez Urquieta elabora un pequeño catálogo especificando algunos datos puntuales de cada lienzo registrado. El método positivista de este texto será posteriormente recogido por nuestro compatriota Mariátegui Oliva.

La historiadora Isabel Cruz en su libro *La Historia de la Pintura y Escultura en Chile* incluye en el capítulo denominado "Últimas manifestaciones del arte colonial en Chile" a este pintor que oscila entre el mundo virreinal y republicano; allí intercala datos biográficos con la descripción de algunos de sus retratos y cuadros religiosos además de situar al artista en la transición ya citada al atribuirle características de ambos periodos:

> (...) en sus cuadros no ha muerto, más aún está en su pleno apogeo y pleno vigor, la tradición de la pintura mestiza popular. Así lo atestiguan su concepto planimétrico del espacio, el tratamiento más bien frontal de las figuras y, sobre todo, el esplendor intenso del color y el deslumbramiento por el detalle ornamental (...) Pero en su obra no están ausentes tampoco los soplos artísticos renovadores llegados de la vieja Europa (...) Gil de Castro que tiene un ojo atento para captar los tiempos que se avecinan, se siente atraído por algunos rasgos del estilo neoclásico por su pureza formal, por la precisión y nitidez de líneas y volúmenes y por el tipo de indumentaria que la nueva moda del imperio ha impuesto en América.[58]

El investigador Enrique Solanich, igualmente, destaca el entronque en que se ubica el trabajo de José Gil de Castro al afirmar que:

> "es el artista limeño que enlaza la tradición del arte colonial y el arte republicano que se ha generado en el país. Por ello su pintura es compleja y presenta características que revelan una asimilación profunda de la plástica colonial, como también una acertada intuición hacia los objetivos más primordiales que tendrá el arte del siglo XIX."[59]

[58] Cruz. *Historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia hasta el siglo XX*, p.102.
[59] Solanich Sotomayor. *200 años de pintura chilena. Primera exposición itinerante*, s/p.

Para Gaspar Galoz y Milán Yvelis, autores del libro *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*, el pintor peruano es el artista de transición por excelencia, al haber logrado conciliar los recursos que heredó de la plástica virreinal con las nuevas exigencias de la época, cuando lo obligaron a reproducir fidedignamente personajes protagónicos de la Independencia:

> "el pintor no rompe totalmente con la tradición, porque emplea soluciones plásticas que ha recibido como patrimonio de su formación artística. Sus innovaciones están sustentadas en procedimientos desarrollados por la pintura colonial: el precario dominio de la perspectiva, la manifiesta desproporción de las figuras, actitud hierática de sus personajes. Estos procedimientos, que en la pintura colonial tenía su razón de ser, pues obedecían a una legítima interpretación de la realidad, en la obra de Gil de Castro no tienen la misma función y son más bien resabios, secuelas; herencia de un pasado que no se niega del todo."[60]

Según los mismos escritores otra prueba que también vincula al mulato limeño con el estilo virreinal está determinada en su cuidado por traducir los detalles más minuciosos:

> "Es imposible desconocer la ejecución artesanal, rigurosa y paciente de Gil de Castro y que lo relaciona directamente con la tradición colonial, con aquellos artesanos pintores que se aproximan con interés inusitado al mundo de las cosas (encajes, bordados, utensilios domésticos, alimentos, etc.)."[61]

Entre los investigadores peruanos destacan los estudios de Jorge Basadre, Pablo Macera, Ricardo Mariátegui Oliva, Teodoro Núñez Ureta y Francisco Stastny. Además existe una publicación de la *Pinacoteca del Banco Central de Reserva* cuya autoría no ha sido consignada.

El texto que de manera más extensa y dedicada se refiere a la obra de este pintor, es sin duda el libro *José Gil de Castro* del historiador Mariátegui Oliva, el cual está dividido en dos partes; en la primera, la más breve, el autor hace referencia a la vida del artista en función a los pocos datos que maneja así como a su actividad de pintor, resaltando su técnica, habilidad de copista y miniaturista. En la segunda parte Mariátegui clasifica la obra ubicada en Chile y Argentina, según una serie de criterios que van de lo más general a lo excesivamente específico, como el hecho de inventariar las pinturas según el tipo de inscripción presente en los botones de la indumentaria militar de algunos de los retratos en cuestión. Además elabora una ficha analítica descriptiva para cada cuadro, constituida por todos aquellos datos necesarios para catalogar una obra: título, año, medidas, propietario, descripción. En términos generales el trabajo de Mariátegui es valioso por el material reunido en Chile y Argentina, sin embargo como texto interpretativo no posee gran aporte; este libro vale más bien en su calidad de catálogo.

---

[60] Galoz y Milán. *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*, p. 35.
[61] *Idem*, p. 36.

Por su parte, Jorge Basadre, historiador versado en el periodo del siglo XIX peruano, en su extenso estudio sobre la *Historia de la República del Perú*, caracteriza la obra de Gil cuando escribe:

> "Los modelos de Gil de Castro aparecen vistos desde el mismo ángulo, con cierta rigidez en los cuerpos. Carente el artista de técnica, su intuición se preocupa por animar y por reproducir escrupulosamente los rasgos fisonómicos y la expresión, aplicando esa misma minuciosidad a las vestiduras, los adornos y los objetos que entran en el campo visual. Concienzudo y honesto, lejos de las escuelas, ha dejado verdaderas fuentes pictóricas para la historia de la independencia sudamericana."[62]

Además, para Basadre, estos óleos inician una nueva etapa para la pintura peruana:

> "Gil de Castro representa el comienzo franco de la secularización y de la nacionalización de las artes visuales, la aparición de una pintura política cuyo valor ha sido mejor apreciado en tiempos recientes pese a su tendencia cortesana y ceremonial."[63]

Por su parte el historiador Pablo Macera resalta en su libro *Independencia y República*, una breve referencia sobre el retratista cuando subraya su habilidad autodidacta:

> "Gil de Castro escapa de las reglas académicas y quizás no tenía conocimiento profundo del dibujo pero aunque autodidacta controlaba la técnica material de su trabajo."[64]

El pintor arequipeño Teodoro Núñez Ureta desarrolla en su texto *Pintura Contemporánea 1820-1920* la biografía de Gil junto a las de otros pintores de la época. Allí expone algunos de los pocos acontecimientos que se conocen sobre su vida, algunos deducidos a partir de sus telas, pero sin fecha referencial exacta. En cuanto a su obra, al compararla con la de otros pintores latinoamericanos, que contemporáneos a él comparten similares características, afirma:

> "Libre de las fórmulas impersonales y vacías de las Academias, su pintura es robusta y tiene ese vigor directo que presentan varios pintores contemporáneos a él, que, en diversos países, parecen iniciar una etapa saludable en la pintura de América: Vicente Escobar en Cuba, Francisco Cabrera de Guatemala (1781-1845), Juan Lovera de Venezuela, etc. Pintores que no tuvieron un aprendizaje académico o lo tuvieron muy limitado; pero que poseían una innata capacidad de observación y un espontáneo sentido de la composición y del color."[65]

Francisco Stastny, investigador especialista en la pintura virreinal, incluye su obra dentro del panorama que desarrolla sobre la pintura peruana en su *Breve Historia de Arte en el Perú*, ubicándolo en los inicios del arte republicano y categorizándola en el rubro de la pintura popular, con marcada herencia de un pasado inmediato:

---

[62] Basadre. Historia de la República del Perú 1822-1933. Tomo II, p. 281.
[63] *Idem.*
[64] Macera. *Historia del Perú, Independencia y República*, p. 181.
[65] Nuñez Ureta. *Op. cit.*, p. 44.

"El detenimiento y el amor con que Gil de Castro pinta las medallas y los pormenores de los uniformes militares engalanados con bordados en hilo de oro y la calidad inmaterial y plana que les otorga, recuerda inequívocamente a la tradición de los estofados coloniales y a la pintura de superficie, de velos y de encajes tan usada en la escuela limeña en el siglo XVIII."[66]

En la publicación de la Pinacoteca del Banco Central de Reserva nuestro pintor es destacado como la figura más importante de los inicios de la República, quien por las características plásticas de sus retratos, está definido como el:

"Artista de transición, con su obra concluyen los últimos vestigios del gusto virreinal y se inicia un estilo y temática que caracterizó a todos los pintores nacionales de ese entonces: el retrato."[67]

Por otro lado el mismo autor establece tres etapas en la producción pictórica del retratista, periodización que adolece de una gran ambigüedad en tanto no señala parámetros certeros entre cada periodo.

Todos los estudios mencionados enfocan el trabajo de Gil desde una perspectiva general, resaltando lo que reiteradamente se comenta al hablar de las características plásticas de sus retratos, es decir, su desapego a los cánones académicos en cuanto a la anatomía humana que contrasta con esa habilidad interpretativa de los rasgos del rostro y la obsesiva minuciosidad con que trata los detalles. Lo destacan, además, como el artista de transición, heredero de una didáctica artística virreinal, así como hábil receptor de la moda de los nuevos tiempos.

3.2.2 LA CRÍTICA ENFOCADA

Este tipo de crítica se desarrolla preferentemente en el Perú. En ella sobresalen los artículos y reseñas de Gustavo Buntinx, Silvio de Ferrari, Mirko Lauer, Nanda Leonardini, Natalia Majluf, Carlos Rodríguez Saavedra y Luis Eduardo Wufarden, quienes han desarrollado un estudio más específico sobre Gil al centrarse, dentro de sus investigaciones, en el análisis de una obra o de algún aspecto de su trabajo.

El crítico de arte Gustavo Buntinx menciona a José Gil en un ensayo que desarrolla para el catálogo de la obra de Moico Yaker en relación a su serie de *Olaya*. En este texto Buntinx distingue el *Retrato de Olaya* como una obra insólita por tratarse de la imagen de un personaje popular elevado al panteón criollo de los héroes militares:

"En realidad Olaya es una presencia histórica excepcional, casi la única genuinamente popular a la que se le otorga rango heroico en una revolución

---

[66] Stastny. *Breve Historia de Arte en el Perú*, p. 49.
[67] Pinacoteca. *Catálogo*, p. 21.

> conducida por la élite blanca en virtual defensa de sus intereses privativos, como lo demuestra el mantenimiento de la servidumbre indígena y la esclavitud negra."[68]

El otro investigador cuyo trabajo es también significativo para interpretar el cuadro de Olaya es Silvio de Ferrari quien lo tipifica como parte del espíritu romántico de la época. En un artículo publicado en *El Comercio* a raíz de la exposición que en 1988 se hizo sobre José Gil de Castro, afirma lo siguiente:

> "el rostro mestizo, la actitud galante y primitiva, son el símbolo en donde se puede ubicar el punto de partida de la exultante tendencia del romanticismo libertario que trata estéticamente los temas con la geografía y el color local en tiempo de guerra y que envuelven el arte de la naciente América independiente."[69]

Por su parte el crítico Mirko Lauer se refiere a nuestro artista en su trabajo "Límites de la plástica negra en el Perú", publicado dentro de un conjunto de ensayos de diversos autores dedicados al aporte africano en América. Para Lauer, Gil no es el mejor ejemplo de la presencia negra en la pintura peruana, por cuanto no existen en sus lienzos ningún vínculo con la cultura negra; fue más bien el pintor oficial de los libertadores en cuya carrera su etnia no parece jugar papel alguno, ni afectar su particular visión del mundo porque su negritud tiende a ser un dato sin relevancia.[70]

La historiadora del arte Nanda Leonardini al mencionar a Gil de Castro en su tesis doctoral, lo ubica dentro del rubro de los pintores autodidactas quienes dejaron una colección del retrato burgués de los inicios del siglo XIX. Asimismo considera el óleo de José Olaya como un ejemplo excepcional de la presencia del indígena dentro de la temática elitista del retrato:

> "El primer cuadro que se realiza dedicado a un indio es el *Retrato del mártir Olaya,* obra hecha por José Gil de Castro en 1828. Verdaderamente que es todo un acontecimiento pictórico del siglo XIX, no sólo por el hecho de ser la primera pintura de este tipo, sino además porque el retratado se encuentra de cuerpo entero. Es interesante señalar que Gil de Castro realiza pocos retratos en que se representa al personaje completo."[71]

A su vez la historiadora del arte Natalia Majluf realiza el análisis específico del retrato de *Mariano Alejo Álvarez* en un artículo dedicado a este cuadro publicado en la revista *El Dorado*. Majluf considera a esta representación "excepcional dentro de la obra del artista, por la manera en que confunde las convenciones del retrato oficial y el retrato privado"[72] aunque este óleo no escapa de la regularidad productiva de Gil, al afirmar:

---

[68] Buntinx. "Entre la tierra y el mundo. Moiko Yaker 1986-1994", p. 23.
[69] Ferrari. "José Gil de Castro: el último de los pintores de la Colonia y el primero de la República."
[70] Cf. Lauer. "Límites de la plástica negra en el Perú", pp. 108-109.
[71] Leonardini. *Op. cit*, p. 276.
[72] Majluf. *Op. cit.*, p. 95.

"Las formas del cuerpo se abstraen en un sintetismo lineal que contrasta con el exceso naturalista de los detalles y los rostros; pero es precisamente la rigidez de sus esquemas pictóricos, unidos al detallismo obsesivo y la cargada materialidad de su factura lo que presta a sus trabajos el poderoso sentido de presencia que los caracteriza."[73]

Para el crítico de arte Carlos Rodríguez Saavedra, en el artículo "José Gil de Castro", de su libro *Palabras,* comenta que las aparentes contradicciones presentes en la obra de este artista se complementan perfectamente pues:

"la simplificación de las expresiones no resta autoridad a sus modelos, la solidez de las poses armoniza con el refinamiento de los detalles."[74]

Por otro lado también se refiere al óleo de Olaya de manera especial cuando destaca su calidad artística:

"Así el retrato de José Olaya, el más hermoso que se ha pintado en esta tierra, rotundo y delicado, vestido con el traje impoluto del sacrificio, precioso en el atuendo."[75]

Luis Eduardo Wuffarden elabora la reseña, para el catálogo de la ya mencionada exposición de 1988, donde intercalando los datos biográficos del artista relata acerca del ambiente de la época. Para Wuffarden la pintura de Gil corresponde a una versión popular del estilo neoclásico:

"Sus constantes referencias a la experiencia acumulada por los talleres locales hacen de su obra una notable floración tardía de la escuela limeña. Por eso, a diferencia de la seca manera importada del clérigo Matías Maestro, Gil puede ofrecer una visión provinciana y festiva del neoclasicismo, apoyada en el prestigio de las más caras tradiciones locales."[76]

Asimismo considera la producción de Gil desde una perspectiva más particular al centrarse en el análisis de la que él considera su obra maestra, es decir el retrato póstumo de *José Olaya*:

"Singular en los fastos patrióticos, la imagen de Olaya es también crucial en la historia de la pintura peruana. Allí se concilian ejemplarmente diversos géneros y tendencias. Juntos el retrato y el paisaje; a la vez evocación de la pintura áulica, atisbos de romanticismo e inusitada anticipación de la iconografía costumbrista."[77]

Como se puede observar, a la mayoría de estos investigadores les ha sido imposible pasar por alto el singular *Retrato de José Olaya.* La seriedad de estos trabajos incrementan los instrumentos de análisis que nos permiten ampliar nuestra visión acerca del rol que jugó el pintor de

[73] *Idem.*
[74] Rodríguez Saavedra. *Palabras*, p. 133.
[75] *Idem.*
[76] Wuffarden. "Gil de Castro, retratista sin rostro", s/p.
[77] *Idem.*

los libertadores y la ideología de entonces. Es con referencia a los mencionados ensayos y para contribuir con sus investigaciones, que el presente trabajo subraya dos aspectos importantes de la obra de José Gil Castro: su situación como pintor latinoamericano y la importancia del lienzo que representa al pescador mártir José Olaya.

Capítulo IV

PECULIARIDADES DE LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE JOSÉ GIL DE CASTRO

Usualmente los estudios especializados en la obra de un artista sustentan su investigación en aquellos aspectos formales que la diferencian y destacan como novedad estética. Sin embargo, ese no es nuestro caso, pues para poder demostrar la singularidad del *Retrato de José Olaya*, recurrimos a otro tipo de características que no lo distinguen estilísticamente como la obra maestra de José Gil de Castro en función a sus logros plásticos, pero que lo señalan nítidamente como el lienzo más alejado del sistema productivo del artista.

Al observar detenidamente los lienzos de Gil de Castro descubrimos que los mismos rasgos que los unifican evidencian, a su vez, la particularidad del retrato de Olaya. Para organizar mejor nuestro estudio hemos clasificado estos distintivos, en tres grupos. En el primero incluimos por un lado, a los distintos formatos empleados para delimitar la dimensiones de los retratados y, por otro, a la relación de concordancia existente entre los atributos y las figuras portadoras de los mismos. En el segundo grupo reunimos algunos de los condicionantes que, como requisitos fundamentales, hicieron posible su realización como la procedencia social y étnica de los modelos, la contemporaneidad entre estos y el artista, el tipo de relación que ambas partes establecieron, entre otros. Finalmente, en el tercero, agrupamos las características subsiguientes a la obra, es decir, aquellas que surgen después de concluida la tela como son la función social de los retratos y el destino final de los mismos. Como vemos, estas peculiaridades de la obra de José Gil de Castro más que con su lenguaje pictórico, tienen que ver con aquellos determinantes anteriores y posteriores que influyeron directamente en la particular naturaleza de sus retratos. En total hemos encontrado nueve características.

4.1 ALGUNAS CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA OBRA DE GIL DE CASTRO

4.1.1 RELACIÓN ENTRE LOS FORMATOS DE LOS CUADROS Y LOS MODELOS RETRATADOS

Existe en la obra de Gil de Castro una particularidad común que tiene que ver con los cuatro tipos de formatos empleados para sus retratos. La diferencia entre cada uno de ellos la establecemos según el plano dedicado para cada figura. Así distinguimos los retratos de cuerpo entero, los de tres cuartos, los de medio cuerpo y los de busto. La elección por uno u otro de ellos dependió de la persona representada entre las que figuran militares, funcionarios, religiosos, hombres y damas de familias "distinguidas", quienes, en la medida de sus posibilidades, es decir, de acuerdo a su rol social y a su propia liquidez económica, fueron retratados bajo la escala de alguno de los cánones establecidos.

4.1.1.1 Retrato de cuerpo entero

En su mayoría estos cuadros alcanzaron considerables dimensiones.[78] Por esta particularidad y por estar destinados a los ambientes de los edificios públicos son los que más se aproximan a los retratos coloniales. Su uso fue exclusivo; sólo las personalidades masculinas de alto rango como capitanes, coroneles, presidentes, o los que pertenecieron a la más ilustre aristocracia virreinal accedieron a él. Sin duda, este tipo de óleos fue el que proporcionó mayor ganancia económica a nuestro artista; sin embargo, por haber sido el más costoso, su producción fue más restringida.

Para los fondos de estos cuadros Gil de Castro se valió de los interiores privados de sus clientes. En algunos casos escogió habitaciones cerradas y en otros incluyó alguna ventana abierta, elemento que permite traspasar los límites de los muros. Además insertó varios objetos relacionados con la vida del modelo en cuestión como anaqueles con libros, mesas o escritorios con la clásica escribanía, algún libro específico y demás artículos elegidos ex profeso.

4.1.1.2 Retrato de tres cuartos de cuerpo

Estos lienzos fueron usados por aquellas personas que por cuestiones económicas o por finalidades prácticas (como su ubicación en interiores particulares), optaron por un formato de menor escala.

---

[78] No existe una regularidad exacta en las dimensiones de cada formato pero aproximadamente podemos establecer las siguientes medidas. Retratos de cuerpo entero: 2,10 x1,35 metros; retratos de ¾: 0,95 x 0,78 metros; retratos de medio cuerpo: 0,70 x 0,65 metros. Para los retratos de busto Gil de Castro empleó medidas muy distintas entre sí, desde 0,26 x 0,34 cm. hasta 1,20 x 0,90 cm.

Sin duda, de todos los retratos este fue el más requerido. La cantidad de telas de este tipo, albergados en museos y colecciones particulares, así lo demuestra.

A diferencia del caso anterior, la figura femenina se hizo presente. Para ella el artista jugó con dos posibilidades representándola de pie o sentada. Fueron excepcionales las veces en que Gil reprodujo a alguna personalidad masculina en postura sedente, (como la imagen de algún religioso) pues por lo general esta posición fue de uso exclusivo para los retratos femeninos dando a entender, tal vez, un tipo de vida más reposado.

En este caso prefirió los fondos neutros de color verde oscuro, aunque también existen algunos ejemplos de interiores tangencialmente sugeridos ya sea por una mesa, el piso alosetado, una silla o el clásico cortinaje. La naturaleza de estos fondos permite resaltar la individualidad del retratado pues su oscuridad homogénea y la presencia de tan sólo algunos elementos significativos, evitan distraer la atención para focalizarla en la figura central.

4.1.1.3 Retrato de medio cuerpo

En estos óleos el modelo fue colocado sobre un permanente fondo de color oscuro. Como en el caso anterior, se retrataron tanto hombres como mujeres, quienes posiblemente contaron con menos recursos para satisfacer su vanidad a gran escala o, simplemente, prefirieron tal formato porque, al tratarse de un obsequio personal,[79] un lienzo de este tipo resultaba más familiar y, dada su menor dimensión, su transporte sería más fácil y más sencilla su ubicación final.

4.1.1.4 Retrato de busto

En este formato son pocas las telas que realizó, oportunidad en la cual centró su atención sólo en el rostro, esencia misma del culto al individuo. Al igual que los lienzos de cuerpo entero los retratos de busto fueron también de uso exclusivo pues de los ejemplos localizados destacan las figuras de *Simón Bolívar, Bernardo O'Higgins, José de San Martín* y *Fernando VII,* todas personalidades sobresalientes. Posiblemente este tipo de representación sintética, sin ningún otro referente que el mismo rostro, sólo se justificó para aquellas figuras cuya popularidad las eximió de cualquier atributo necesario para ser identificados.

De las cuatro modalidades mencionadas, la más distinguida y exclusiva fue sin duda la de cuerpo entero y de mayor tamaño al haber sido usada por aquellos de mayor autoridad política, pues no cualquiera podía inmortalizar su imagen en tan amplias dimensiones. Acceder a ser

---

[79] En la parte posterior de varios de estos retratos de medio cuerpo de la colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia encontramos óvalos que encierran la dedicatoria a quien se le obsequiaba dicho lienzo, por lo general el remitente era la misma persona que había sido retratada y el destinatario algún familiar o amigo.

representado bajo esta configuración fue todo un privilegio. El prestigio de este tipo de retratos deviene desde la tradición del periodo virreinal, pues fue bajo esta escala que las altas personalidades de la nobleza española e indígena, se valieron permanentemente.

4.1.2 CORRESPONDENCIA ENTRE LOS ATRIBUTOS DEL RETRATO Y LA PROCEDENCIA SOCIAL DEL MODELO

Todos los retratados llevan consigo o están acompañados de una serie de elementos que como atributos dan cierta información sobre su procedencia y actividad laboral. A través de su vestimenta, insignias, joyas y demás objetos podemos deducir su cargo y estatus social. Los militares, por ejemplo, visten uniforme sobre el cual destacan las insignias y condecoraciones que dejan constancia sobre su rango y glorias militares. En el caso de los funcionarios, su imagen es asociada a otra serie de elementos que revelan su cotidiano desempeño como el vestuario, la escribanía o algunos libros especializados. Si bien es cierto que esta característica no es exclusiva para la obra de Gil de Castro, pues la compartieron todos los retratistas de entonces, nos interesa tomarla en cuenta para las diferencias que estableceremos con el *Retrato de José Olaya*.

4.2. CONDICIONANTES PREVIOS A LA OBRA

4.2.1 RELACIÓN ENTRE EL CLIENTE DEMANDANTE Y EL ARTISTA

Cada cuadro de Gil de Castro fue mandado a elaborar bajo solicitud de algún cliente específico. Por lo general este demandante requirió se le retratara a él mismo, a algún familiar o a cualquier amigo cercano. En otras palabras, para que la realidad de cada uno de los lienzos se hiciera viable, el cliente estableció un trato directo con el pintor, pues como comprador tuvo un interés evidente en la culminación del retrato gestionado. La prueba de esta relación directa entre cliente y artista está en aquellas dedicatorias que se incluían en los retratos mismos, tomando como soporte algún elemento constitutivo del cuadro (pañuelo, carta, óvalo) o aquellas que se prefería colocar en la parte posterior de los mismo lienzos.[80]

4.2.2 CONDICIÓN SOCIAL DE LOS MODELOS REPRESENTADOS

Todos los modelos de Gil de Castro pertenecieron al grupo social que detentó el poder político, económico, social o religioso. Es decir, las personas representadas fueron militares, funcionarios del gobierno, civiles adinerados o religiosos, por ser ellos los que contaron con los recursos

[80] Revisar nota 59.

económicos suficientes que les permitió acceder al lujo de perpetuar su imagen a través del retrato pictórico.

4.2.3 LA ETNIA PREPONDERANTE

Si bien es cierto que en ese entonces el retrato se convierte en el tema más trabajado, su demanda continúa estando restringida a un ámbito social de élite. Así los modelos tenían en común el hecho de formar parte de la minoría criolla constituida por aquellos descendientes de españoles blancos, "cualidad" genética que les permitió distinguirse, para su beneficio, de las demás etnias. Desde el virreinato ellos fueron los únicos, salvando las excepciones de la nobleza indígena, los que gozaron del privilegio de prolongar simbólicamente su existencia mediante el retrato.

4.2.4 CONTEMPORANEIDAD ENTRE EL MODELO Y LA OBRA

Teóricamente para elaborar cualquier retrato existe un requisito indispensable que define este género: la referencia real de la personalidad representada. En el caso de José Gil de Castro la contemporaneidad entre los lienzos y sus modelos fue un hecho que siempre se dio.[81] Para realizar casi todos sus retratos Gil partió invariablemente de un referente real; no inventó las imágenes de sus clientes, la verosimilitud de sus trabajos le exigió tomar en cuenta y ver con sus propios ojos las características reales de las personas que pintó. Además, como algunos de estos lienzos circularon como regalos personales que el retratado ofrecía a aquel a quien se dirigía la pintura,[82] la coexistencia entre ambos tuvo que darse, en este caso, de manera indiscutible.

4.2.5 RETRATOS DE MILITARES

Al representar a los actores que participaron en la Independencia, Gil retrató sólo a los militares que no perdieron la vida durante la batalla. No elaboró ningún cuadro como homenaje póstumo; todas sus pinturas de este tipo multiplicaron a aquellas personalidades triunfantes que tuvieron en su haber más de una medalla. La confección misma de cada tela pudo significar un galardón más a las distinciones logradas durante su existencia.

[81] Existen dos excepciones que escapan a esta característica: El retrato del rey Fernando VII y el de José Olaya pues fueron otras las circunstancias en las que se elaboraron estos lienzos.
[82] Revisar nota 59.

4.3 CARACTERÍSTICAS SUBSIGUIENTES A LA OBRA

4.3.1 RELACIÓN ENTRE EL MODELO Y EL DESTINO DE LAS OBRAS

Por lo general el destino final de todos los retratos realizados por este artista no se alejó nunca del medio social en que normalmente circularon los modelos representados. La mayoría de estos lienzos fueron ubicados en los ambientes privados de la aristocracia criolla en las instituciones oficiales del gobierno, es decir, que se mantuvieron en el mismo entorno socioeconómico privado o público, inmediato o no, de los retratados. Pues si bien es cierto que los lienzos del Libertador traspasaron las fronteras políticas de la Latinoamérica de entonces, sus retratos mantuvieron su misma condición social.

4.3.2 FUNCIÓN SOCIAL DE LA OBRA

Las personalidades retratadas buscaron a través de estas telas ostentar y subrayar su prestigio ya sea como autoridad política, social, económica o para satisfacer su vanidad. Tal es el caso de los cuadros de militares con cuyas imágenes se impusieron como la nueva autoridad política, o el caso de los lienzos de los burgueses, grandes demandantes de este género, quienes vieron en él la oportunidad de ostentar su recién adquirido estatus, así como dejar constancia de su participación en los nuevos tiempos. Por otro lado al incrementar la galería de retratos se fue creando el soporte ideológico de las nuevas autoridades. Así, si por un lado estas obras sirvieron para satisfacer las necesidades personales de sus demandantes, socialmente estos lienzos se fueron constituyendo en un importante cimiento para los representantes del nuevo orden.

Capítulo V

EL RETRATO DE JOSÉ OLAYA

5.1 JOSÉ OLAYA

José Silverio Olaya Balandra fue un pescador de Chorrillos que participó en los momentos más inestables por los que atravesaron los patriotas en el proceso de la Independencia de España. Como sabemos, la Independencia del 28 de julio de 1821 sólo se hizo efectiva en Lima y en el norte del Perú, pues todavía quedaba en poder de los realistas el Cusco y toda la sierra sur-central del país. La misión principal del general José de San Martín fue expulsar definitivamente al bando español, sin embargo, al comprobar que no contaba con las fuerzas políticas ni militares necesarias[83] disolvió su protectorado y presentó su renuncia al Congreso Constituyente. Tras su abdicación, el Congreso asumió la tarea de derrotar a los españoles organizando para ello una expedición que trajo, por el contrario, la victoria realista. Este fracaso del ejército provocó que destituyeran a Luna Pizarro, presidente del Congreso, exigiéndose el nombramiento de José de la Riva Agüero. Para éste, la guerra contra los españoles se constituyó también en un problema de primer orden, organizando una segunda campaña al sur. Pero mientras el grueso del ejército patriota se encontraba en el sur parte de las tropas realistas consiguió la captura de la capital obligando a todo el Congreso, Antonio José de Sucre y al presidente Riva Agüero, a refugiarse en los castillos del Real Felipe, produciéndose la anarquía y el desconcierto.[84] En medio de este caos, José Olaya colaboró como correo secreto, llevando correspondencia entre los patriotas limeños y los oficiales sitiados en el Real Felipe.

José Silverio Olaya Balandra nació hacia 1782 en San Pedro de Chorrillos, como uno de los doce hijos del matrimonio de José Apolinario Olaya y Melchora Balandra. Formó parte de una comunidad indígena, asentada en las orillas del mar de Chorrillos, que se dedicó a la pesca y a la venta de su producto para el consumo de los pobladores de la capital.

La pesca practicada desde el Perú antiguo, tuvo importancia capital en el desarrollo de las culturas costeñas. Durante el virreinato su ejercicio se heredó por tradición pero además se convirtió en el recurso de supervivencia económica al que se acogieron los pobladores despojados de sus tierras ante la expansión de las haciendas. Dichas comunidades, predominantemente indígenas, se congregaron sobre todo en la costa central y vivieron étnicamente aislados, tanto de

---

[83] Cf. Macera, p. 86.
[84] *Idem*, p. 97.

los españoles como de las demás castas. Este retiro voluntario fue asumido a su vez como un mecanismo para la subsistencia de las tradiciones de su cultura amenazada, pues al vivir alejados de las ciudades y haciendas, libres de toda interferencia del dominio occidental, consiguieron mantener muchos de los hábitos y costumbres de la cultura andina.[85]

Como pescadores los habitantes de la caleta de San Pedro de Chorrillos tenían en sus balsas y redes su principal herramienta:

> "El pescador chorrillano tenía su balsa como una persona de familia. La amaba y procuraba atalajarla lo mejor posible. Estaba compuesta de tres rollos fuertemente atados, formando un haz de gran resistencia: luego la formó de odres y pellejos, hinchados de aire, dándoles el nombre de "caballitos" con los cuales desafiaba las iras del mar en la *cala*, en el Salto del Fraile, dejando atado en la playa uno de los cabestros de la red, sepultaba mar adentro la malla o copo, para volver a tierra otro cabestro, describiendo en el agua un amplio radio de captación. Luego tiraban por ambas puntas, traían a la playa el tesoro de una gran pesca, por medio de esta red barredora llamada chinchoro. Canoa, red y remo son el tesoro y el capital del pescador chorrillano."[86]

José Olaya, en su quehacer de pescador, estableció su propio periplo de viaje que ejecutó diariamente:

> "Silverio desde adolescente desafiaba la ira del océano y en una débil balsa cruzaba el golfo desde Chorrillos hasta San Lorenzo, y de aquí al Callao, donde vendía el producto de la pesca y algunos otros víveres que solía llevar para negocio."[87]

Esta posibilidad de traslado desapercibido, por corresponder a la rutina diaria del pescador, fue aprovechada por Juana de Dios Manrique de Luna, sobrina de Andrés Riquero, quien se encontraba refugiado en la fortaleza del Real Felipe. Así, doña Juana pidió a Olaya se comunique con su tío, lo cual el pescador cumplió con diligencia. Riquero, a su vez, también se dio cuenta que Olaya podía ser muy útil como mediador de noticias entre los sitiados del Callao y los patriotas de Lima pues:

> "La comunicación de los 15 kilómetros entre Lima y Chorrillos sólo se hacía en mula o calesa, los caminos estaban perfectamente vigilados. Nadie pasaba sin ser severamente examinado y registrado. Por la playa o en la canoa del pescador, dominando el mar los patriotas, parecía que no había peligro inminente, sobre todo cuando se trataba de un pescador que iría a la capital a ofrecer su mercancía de pescado."[88]

---

[85] Sobre las comunidades pesqueras de la costa ver: Flores Galindo, Alberto. *La ciudad sumergida: Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*, pp. 145-153.
[86] Eguiguren. *El mártir pescador José Silverio Olaya y los pupilos del Real Felipe*, p. 47.
[87] *Idem*, p. 32.
[88] *Idem*, p. 72.

El general en jefe del Ejército Independiente, Antonio José de Sucre, también fue avisado de la oportunidad que se les presentaba de comunicarse con los patriotas de Lima y estar al tanto de los movimientos de los realistas en la capital.

De esta manera, José Olaya participó en el bando patriota como mediador de los informes que los del ejército libertador transmitían en sus cartas clandestinas para conocimiento de los sitiados en el Real Felipe:

> "Por medio de José Silverio Olaya, Sucre, se daba exacta cuenta de los movimientos de Rodil en Lima. Éste viéndose objeto de una vigilancia tan activa, de golpes certeros, destacó a las portadas de la capital a los expertos espías y hombres sin escrúpulos, de que se hallaba rodeado, para averiguar, quién o quiénes servían tan diligentemente a los patriotas. Necesitaba descubrir el enlace que existía entre los buques y fortalezas del Callao, ocupados por los patriotas y sus adherentes de Lima (...)"[89]

Al percibir los realistas esta "fuga" de información, José Olaya fue puesto en la mira por lo que en el segundo viaje que se prestó como intermediario del Ejército Libertador, se percató que sus pasos estaban siendo observados y, tras dejar la carta de Juana de Dios Manrique de Luna, se despidió de ésta en el acto. Sin embargo el espía realista continuó con su vigilancia dando parte sobre sus movimientos al entonces gobernador de la capital, Ramón Rodil. Y ese mismo día, a las cinco de la tarde, Olaya fue capturado en la Acequia Alta y conducido a palacio:

> "...por tropa al mando de Manuel Llanos, Secretario de Rodil, y conducido a un calabozo de Palacio. El paquete de comunicaciones que remitían Sucre y otros patriotas, cuando Olaya se vio acorralado lo arrojó a la acequia que corría por la calle de San Marcelo, sin que nadie se diera cuenta. Lo registraron y solo encontraron en su red, pequeña, una caja de dulces y cartas sin dirección, nombre, ni firma. Las mismas cartas hallábanse en clave. También llevaba una escarapela bicolor de la patria. Este hallazgo fue la causa primordial de su sacrificio."[90]

En palacio, para que Olaya delatara a los destinatarios y remitentes de la correspondencia en cuestión fue sometido, primero, a una serie de sobornos:

> "Las tres llaves maestras que abren todos los secretos: trato con mujeres: ofrecimientos de grandes recompensas, y el licor escanciado abundantemente, todo fue probado con el héroe. Se le lisonjeó, se le prometieron grandes premios y dinero en abundancia; pero todo fue a dar contra una roca inconmovible, como esas bañadas por mares furiosos, cada vez más firmemente adheridas a su base. Se le ofreció grado militar en efectividad, el cual se le dijo le sería reconocido por los patriotas si estos triunfaban."[91]

Pero al ver que ningún ofrecimiento surtía efecto, se dio paso a la despiadada tortura: se le apaleó, le sacaron las uñas y apretaron sus pulgares en la llave de un fusil. Al día siguiente,

---

[89] *Idem*, p. 8.
[90] *Idem*, pp. 65-66.
[91] *Idem*, p. 12.

continuando el interrogatorio, llevaron ante Olaya a Antonia Zumaeta, esposa de Andrés Riquero, para que declarara que doña Juana, su sobrina, era la destinataria de la correspondencia. Ante su presencia Olaya contestó: "que no la conocía, ni revelaría jamás cuál había sido esa persona aunque perdiera mil vidas", palabras que permitieron la libertad de la compareciente. Eguiguren agrega sobre este momento del interrogatorio:

> "En Palacio fue careado Olaya con doña Antonia Zumaeta esposa de Riquero y con otros patriotas hombres y mujeres que llevaron ante el mártir para que señalara las personas con quienes se entendía al volver al Callao, y a quienes hubiera confiado sus determinaciones. El modesto pescador miraba a estas personas con las que muchas veces se había dado citas en aquellas capillas para entregarles su correspondencia, pero ni una leve señal se dibujaba en su rostro impasible. No dijo una sola palabra, ni dio el más leve indicio por el cual viniera a conocer el duro gobernador lo que tanto deseaba."[92]

Ante su insistente negativa, José Olaya fue fusilado el 29 de junio a las 11 de la mañana en el callejón de Petateros (actual pasaje Olaya) situado a un costado de la Plaza de Armas.

5.2 IMAGEN DEL INDIO EN LA PINTURA VIRREINAL

Dentro de la pintura virreinal, la figura del indio estuvo necesariamente vinculada a las imágenes religiosas; sumida dentro de ellas, podemos distinguir tres maneras en que se relacionó con la pintura sagrada:

1. El indio como personaje alegórico.
2. El indio inmerso en la iconografía religiosa.
3. El indio retratado.[93]

De estos tres tipos de vinculación nos interesa el tercero, para rastrear algún referente similar al *Retrato de José Olaya.*

Como retrato, la imagen del indio fue representada bajo dos modalidades: como donante y como imagen autónoma. En el primer caso su figura aparece al pie de alguna imagen sagrada en actitud orante; esta postura devota, además de rendir homenaje al santo preferido, dio a entender la regalía del postrado al haber sido el que financió la elaboración de la pintura en cuestión. Esta actitud fue muy practicada y difundida por todos aquellos creyentes que económicamente tenían la potestad de subvencionar tal encargo. No es difícil deducir entonces que los indios así representados fueron aquellos vinculados con la élite indígena al recibir ciertos beneficios en función a su nobleza y que los diferenció del indio perteneciente a la escala más baja de la sociedad.

---

[92] *Idem*, p. 11.

[93] Sobre el tipo de relación que la pintura virreinal estableció con la imagen del indio, escogimos esta clasificación basándonos en el artículo de Elisa Vargaslugo titulado "Una imagen del indio en el arte novohispano", pp. 71-75.

Es decir, estos retratos no eran sino una versión de la nobleza indígena de una tradicional costumbre que compartía con la aristocracia española de ese entonces.

En el caso de los retratos individuales, los personajes indígenas se constituyen como la única figura central del cuadro. Pero, como en el caso anterior, este tipo de lienzos tampoco hacen referencia a la figura del indio dominado, sino al nativo descendiente de la nobleza incaica que buscó asimilarse socialmente a la élite criolla, asumiendo sus mismos mecanismos ideológicos. Como estos retratos representan a ese personaje intermediario, que participó tanto de su cultura como de la occidental, convendría clasificarlos, más bien, dentro del rubro del retrato oficial, al poseer las mismas características y finalidades.

Por otro lado, Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden se han referido de manera conjunta sobre aquellos lienzos que muestran la sucesión inca y que, según afirman, fueron elaborados a pedido de la nobleza indígena como una "estrategia simbólica para la consecución de fines políticos concretos."[94] Con esta genealogía que evidenciaba su distinguida procedencia al demostrar su nobleza de sangre, la élite nativa buscó acceder a ciertos privilegios que exigían como derecho innato. Así, por esta consecución de intereses privados podemos incluir la imagen de estos antecesores de abolengo dentro de la pintura oficial al cumplir un específico cometido.

Por lo tanto, los indios que se representaron en retratos individuales, o como donantes, o los que mandaron a elaborar las genealogías de los incas, buscaron diferenciarse de los dominados asumiendo para ello el código plástico de la pintura occidental. No se tratarían entonces de claros ejemplos de la presencia del indio en la pintura colonial, sino de variaciones nativas de la pintura oficial de este periodo. Hasta que la figura del indio no empieza a plantearse dentro de la pintura como objeto de búsqueda de la identidad nacional, este personaje es usado como un engranaje más de la pintura virreinal, es decir sin ninguna posibilidad de ser individualizado, sujeto a los requerimientos de la obra en cuestión.

En este sentido el *Retrato de José Olaya* nos resulta enigmático, pues se trata de la imagen de un indígena, un pescador, que sin embargo accede al título de "*héroe nacional*" Nunca antes en el Perú se había reproducido la imagen de un hombre de pueblo como personaje central de un cuadro, merecedor de la perpetuidad inmortal que otorga el retrato y menos aún de contar con el privilegio de situarse entre los héroes de la burguesía criolla.

La presencia inusual de un personaje ajeno de la iconografía del retrato nos hace suponer una intencionalidad específica y diferenciada. Recordemos que la pintura en el virreinato y en los inicios republicanos, se constituyó en un fuerte vehículo de comunicación ideológica y por lo tanto

[94] Buntinx y Wuffarden. "Incas y reyes españoles en la pintura peruana: La estela de Garcilaso"; pp. 151-210.

toda producción pictórica traía consigo una función concreta. En esa medida podemos suponer que el retrato de Olaya fue mandado a elaborar para satisfacer alguna necesidad definida, la misma que trataremos de descubrir.

5.3 LAS DISIMILITUDES QUE HACEN DEL RETRATO DE JOSÉ OLAYA UNA OBRA SINGULAR

Toda la obra de José Gil de Castro está regida bajo un patrón homogéneo que uniformiza sus lienzos. Sin embargo, advertimos que existe un solo óleo que escapa a este esquema; se trata del *Retrato del Mártir José Olaya.* Sobre él los críticos han coincidido en destacarlo como su trabajo artísticamente mejor logrado.[95] Sin embargo, existen otros motivos que subrayan su singularidad destacándola como la tela más relevante.

5.3.1 CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA OBRA

5.3.1.1 La relación entre los formatos de los retratos y los personajes representados

Como vimos existen cuatro formatos diferentes que Gil de Castro empleó para sus cuadros y que el más distinguido fue sin duda el de cuerpo entero[96] al haber sido empleado para representar a las personalidades de mayor autoridad política como Simón Bolívar, Bernardo O'Higgins o Ramón Freire.[97] La naturaleza exclusiva de estos retratos, su carácter de código privado, siempre se mantuvo intacta para el ensalzamiento de estos hombres célebres. Sin embargo, pasando por alto la normalidad del sistema productivo de nuestro artista, transgrediendo los límites de su esquema, un pescador, un hombre de pueblo sin ninguna distinción social, política o económica, carente de esa imprescindible jerarquía oficial, logró colocarse en el mismo pedestal que las demás personalidades ilustres. Efectivamente, el *Retrato de José Olaya* es un ejemplo *sui generis* dentro de la producción de Gil de Castro, pues fue la única vez que el artista inmortalizó la imagen de un personaje popular, tan alejado del ámbito social de su frecuente clientela.

Por la excepcionalidad de esta figura el pintor se vio obligado a recurrir a un fondo distinto de los que había establecido para los otros retratos de gran formato. Entender esta variación no resulta extraña pues, dada la procedencia social de Olaya sería incongruente representarlo dentro de los ambientes privados de los burgueses. Por tal motivo, Gil tuvo que recurrir a un nuevo referente

---

[95] Críticos como Wuffarden, De Ferrari y Rodriguez Saavedra.
[96] De los 93 cuadros conocidos a la fecha de JGC sólo 11 son retratos de cuerpo entero.
[97] Ramón Freire fue un militar chileno que participó en los ejércitos patriotas junto a Bernardo O'Higgins y a José de San Martín. Asume el mando de Chile desde 1823 a 1826.



Figura 11: José Gil de Castro (Perú) ***José Olaya***

que estuviera en concordancia con la procedencia de Olaya y no encontró un mejor recurso que el paisaje costeño peruano, temática que resultó tan inusual en su pintura como la figura del mismo José Olaya.

Aparentemente este fondo alude a los acantilados de Chorrillos, al representar una ladera rocosa con cierta vegetación, de la cual desciende un serpenteante camino que desemboca en el mar. Para algunos críticos la presencia de dicha geografía local pone de manifiesto los inicios del espíritu romántico de la época.[98]

5.3.1.2 Correspondencia entre los atributos del retrato y la procedencia social del modelo

La característica de acompañar a todos los retratados con aquellas referencias que informan acerca de sus actividades y su estrato social no se cumple en el *Retrato de José Olaya*. En él no existen los indicios necesarios que hablen de su permanente condición de pescador. Su vestuario y atributos no lo consignan. Por el contrario, Olaya aparece con un atuendo de fiesta, elegante e inmaculado. Desvinculado totalmente de su entorno cotidiano esta indumentaria le da un aura de prestancia muy contraria a la vestimenta de un pescador. Olaya, todo de blanco, está vestido con un conjunto impecable de dos piezas adornado con delicados detalles, como el pañuelo y el encaje de su camisa interior, y una gorrita de pescador bordeada por una blonda. Completa su atuendo un intruso sombrero negro de copa que coge con el brazo izquierdo como lo usaba, según señala el historiador Pablo Macera, la aristocracia de la época, además de un par de zapatos con dos refinados lazos.

En algunas oportunidades Gil representa a sus modelos portando alguna carta o sobre; estos atributos los coloca intencionalmente con la idea que sirvan de soporte para la dedicatoria personal que el retratado, por lo general dueño del lienzo, dispone colocar. En el caso de Olaya, la carta que sostiene en su mano derecha cumple su verdadera función, no es un documento intruso, todo lo contrario se trata de un atributo asociado al episodio fundamental de su vida y por el cual es recordado.

El tratamiento escogido para la figura resulta de una idealización ficticia pues su imagen no posee ningún vestigio que lo vincule con su procedencia popular; muy por el contrario, todos los atributos han sido escogidos de manera selectiva, dando importancia sólo a aquellos que remiten al episodio concreto de su vida, su acto heroico, soslayando todos aquellos referentes que puedan traslucir su condición social. Además, al compartir la pose rígida de las imágenes de los más

[98] Wuffarden, s/p; De Ferrari, p.C.

ilustres personajes, el *Retrato del mártir Olaya* se ennoblece para sumarse a la galería de los héroes de la Independencia.

Los colores escogidos para su ropa tampoco son casuales. El blanco de su vestimenta y el rojo de la cinta flotante, evidentemente aluden a la bandera nacional. Por otra parte el dorado, símbolo de la divinidad y empleado en la pintura colonial, ahora es usado para resaltar su acto heroico por la patria.

5.3.2 CONDICIONANTES PREVIOS A LA OBRA

5.3.2.1 La relación entre el cliente demandante y la obra

La relación que se estableció entre el cliente y el artista en otros cuadros de José Gil de Castro no se hizo efectiva en el caso del lienzo de José Olaya pues fue imposible tal vinculación debido a que el retratado ya había fallecido. Entonces no fue él quien solicitó su retrato, ni familiar alguno o amigo cercano el que la encargó o pagó.

Revisando algunos documentos relacionados con la independencia, nos topamos con un decreto que revela datos importantes sobre el origen de la obra en cuestión. Este Decreto Supremo dado en Lima el 3 de setiembre de 1823 por el entonces presidente del Perú José Bernardo Tagle da cuenta del heroísmo de José Olaya y designa, en su honor, una serie de artículos entre los cuales nos interesa destacar el número cinco donde leemos lo siguiente:

> "5.- En la Sala de la Municipalidad del pueblo de Chorrillos, se pondrá un lienzo en que se halle escrito lo siguiente: **El patriota D. José Olaya sirvió con gloria a la Patria, y honró el lugar de su nacimiento.**"

Este edicto deja constancia de la trascendente iniciativa de reconocer el acto heroico de Olaya para lo cual se encarga el retrato del pescador donde se consigna específicamente la frase que se lee en la cinta flotante que enmarca la composición del cuadro. Sin embargo, a pesar que su confección se sugirió a poco más de dos meses de ocurrida la muerte del héroe, este lienzo no se llegó a concretar sino hasta después de cinco años de enunciado el decreto, es decir durante el gobierno de José de La Mar.

El pedido para realizarlo partió de un medio ajeno del ámbito social de José Olaya, es decir que se trató de un encargo insólito hecho por un tercero, el Estado, con el que el pescador no compartió en vida ninguna relación estrecha más allá del vínculo que por contrato social se establece entre el municipio y sus pobladores.

5.3.2.2 Clase social del personaje representado

La condición de pertenecer al grupo socialmente privilegiado tampoco se cumplió en el caso de esta obra. Sabemos que como pescador, actividad artesanal estrechamente vinculada a las labores del pueblo, Olaya no contó con los requisitos necesarios para disfrutar de la gracia del retrato al no poseer ni estatus, ni dinero. Por lo tanto participar de una costumbre tan ajena a su medio socioeconómico fue un hecho sumamente insólito, si nos ceñimos al rol que siempre jugó el retrato hasta entonces.

Por el origen de su clase llama mucho la atención que el lienzo de José Olaya esté ubicado entre los retratos de los inicios de la República. Sin duda, su actuación en el proceso independentista mereció un reconocimiento heroico y posterior homenaje, pero ¿acaso se trató del único ejemplo popular de entrega patriótica en esos tiempos de gran fervor? Claro que no, pero sí se trató del caso más público y sonado por las terribles torturas a las que se vio expuesto y a las que se enfrentó con tal valor devocional que su imagen nos hace recordar a la de los santos mártires, quienes también sufrieron los peores tormentos por su entrega total a la fe,[99] aunque esta vez por un nuevo ideal: la independencia nacional. La naturaleza del sacrifico de Olaya fue aprovechado por la burguesía criolla; esa doble connotación de su acto heroico, entre sacro y profano, fue el elemento fundamental del que se valieron los patriotas para enaltecer su figura.

5.3.2.3 La etnia preponderante

La mayoría de los personajes retratados por Gil de Castro pertenecieron a la clase criolla más adinerada, formada, en su mayoría, por blancos y mestizos. Las etnias mayoritarias, como la india, que no participaron de ninguna regalía, no tuvieron ninguna relación con nuestro artista, al no poder acceder al género artístico más vinculado a la élite gobernante. Por consiguiente, la presencia de una figura como la de Olaya, pescador procedente de una comunidad popular de ascendencia indígena, contradice sobremanera la regularidad de su sistema productivo. Esta fue la única vez que Gil incluyó la imagen de un hombre que perteneció a ese grupo humano étnicamente desplazado.

5.3.2.4 Contemporaneidad entre el modelo y la obra

A diferencia de todos los lienzos del pintor de los libertadores para el de Olaya la referencia real nunca existió. Esta obra se ejecutó después de cinco años de la muerte del mártir, constituyéndose en un retrato póstumo y por lo tanto imaginario. Para desarrollar este inusual encargo Gil necesariamente tuvo que inventar un rostro que nunca vio y cuya personificación pudo haber

[99] La asociación del retrato de José Olaya con la imagen de un santo mártir ya fue referida por Villacorta.

elaborado tomando como modelo a algún pariente de Olaya o pescador contemporáneo a él. Fue la única vez que nuestro pintor tuvo la oportunidad de pintar un retrato sin ningún tipo de restricción pues, al no existir un modelo al cual sujetarse, fue construyendo la figura de José Olaya con mayor libertad creativa. Por la mencionada naturaleza ficticia creemos que más que un retrato profano, esta singular tela participa de las características de un cuadro sagrado o de uno alegórico, pues en vez de representar a una personalidad, simboliza un acontecimiento específico a través de una figura humana, hecho que lo convierte en una alegoría.

5.3.2.5 Retratos de militares

A diferencia de los retratos de militares de Gil, el de Olaya es el único lienzo patrio que representa a un héroe civil mártir que murió por la Patria durante una acción. Y fue precisamente su valerosa muerte el móvil permisivo que le facultó alcanzar la inmortalidad a través de la imagen que lo representó pues, como hombre de pueblo, de haber logrado salir ileso no habría conseguido su perpetuidad histórica. El reconocimiento oficial de la heroicidad de un personaje popular no hubiese sido factible estando él con vida, en cambio, la inmolación tras su muerte memorable fue un hecho aprovechado por el Estado peruano que vio en José Olaya la oportunidad de aumentar las lista de los nuevos iconos republicanos presentándolo como un ejemplo a emular.

5.3.3 CONDICIONANTES SUBSIGUIENTES A LA OBRA

5.3.3.1 Relación entre el modelo y el destino de las obras

Por lo general, una vez concluido un retrato, la relación de éste con el modelo es estrecha, al pasar el lienzo a ocupar un destacado lugar en el ámbito cotidiano del hogar, o en los ambientes públicos de los edificios oficiales. En el caso del retrato de Olaya otras fueron las circunstancias. Como leímos en el decreto mencionado, este cuadro fue destinado a la Sala de la Municipalidad de Chorrillos, institución oficial con la que el mártir nunca estableció mayor relación que la de un ciudadano cualquiera, sin ningún tipo de presencia significativa. Los lienzos de *Simón Bolívar*, *San Martín,* o de cualquier autoridad pública de estos nuevos tiempos, fueron colocados en las paredes de estos palacios estatales, para cimentar las bases de sus instituciones en función a evidentes intereses particulares. Olaya, en cambio, carecía de esa ligazón que si poseían sus homogéneos retratados, y si bien es cierto que como figura pública mereció tal destino, su imagen nunca pudo asociarse a su ámbito inmediato, ningún pescador o miembro de su comunidad lo pudo incluir dentro de su entorno, a diferencia de las demás personalidades vinculadas a la obra del artista.

En medio de un contexto individualmente ajeno a su procedencia, podemos afirmar que la imagen de Olaya fue expropiada, al ser asimilada por una clase cuyos intereses siempre estuvieron

muy distantes de las necesidades inmediatas de los grupos económicamente inferiores, entre los que se encuentran las comunidades de los pescadores.

5.3.3.2 Función social del retrato

La finalidad oficial del retrato de ostentar algún tipo de prestigio personal no se cumplió para el retrato de Olaya, pues ningún deseo de magnificencia entró en el juego de sus significaciones. La función que cumplió dicho retrato fue diferente, más allá de lo profano. Su imagen se presentó como memoria de un héroe que sufrió las torturas con estoicismo[100] para que, a semejanza de las imágenes de los santos mártires que habían entregado la vida en defensa de la fe católica, su conducta sirva como un ejemplo de vida a seguir por la joven nación: la entrega por los ideales patriotas de libertad, la heroicidad ante el peligro, el silencio ante la tortura, la lealtad frente a la traición.

[100] La leyenda del retrato dice lo siguiente: "Don José Olaya nació en el pueblo de Chorrillos el año de 1782: fue muy distinguido por su vínculo patriótico: fue tan constante en él, que enviado el año de 1823 por las autoridades que se hallaban en el Callao con correspondencias a esta capital, que ocupaban los españoles, prefirió el martirio y sufrió mil palos y la muerte, antes que declarar las personas a quienes vinieron derivadas."

CONCLUSIONES

Al estudiar comparativa y panorámicamente la obra pictórica de los inicios del siglo XIX latinoamericano se corrobora que existe una directa correspondencia entre las necesidades sociales, la producción de imágenes y las preferencias estéticas de una cultura determinada. La coincidencia temática y estilística en la pintura de entonces trasluce la existencia de un motivador social específico, es decir, la Independencia o el cambio de autoridades que condicionó el surgimiento de una generación de retratistas que estuvieron al servicio de la clase dirigente de las nacientes Repúblicas: los nuevos mecenas y protagonistas del arte.

Este grupo de pintores dedicados al retrato, temática en boga, compartieron a su vez similitudes en su lenguaje plástico y desarrollaron un discurso propio alejado de los rigurosos cánones académicos. La existencia de varios pintores contemporáneos a José Gil de Castro, nos permite afirmar que el suyo no fue un caso excepcional; muy por el contrario, su obra formó parte de una generación de retratistas que aparecieron en el panorama pictórico ante las exigencias que esa época demandaba. Es importante que al estudiar la obra de cualquier artista observemos también las creaciones de sus contemporáneos pues sólo así sabremos, con certidumbre, el grado de singularidad plástica del artista de nuestra investigación.

Además de las particularidades plásticas de los lienzos de José Gil de Castro hay ciertos condicionantes que determinan en su producción un patrón homogéneo, sin embargo, existe una tela que no se rige por estas peculiaridades, distinguiéndose como el cuadro singular de Gil de Castro. Para demostrar que el *Retrato de José Olaya* transgrede todas las reglas que estructuran su sistema productivo, hemos organizado dichos condicionantes en tres grupos: en el primero hacemos referencia a dos características concernientes a la obra en sí; en el segundo subrayamos los condicionantes que dan la pauta a todos los retratos de nuestro artista y, finalmente, consideramos dos aspectos posteriores a su producción.

Entre las características concernientes a la obra en sí sobresale la regularidad de los formatos con que elaboró sus retratos:

- Retratos de cuerpo entero sobre fondo de interiores.
- Retratos de ¾ con el modelo de pie o sentado sobre fondo neutro o interiores sugeridos.
- Retrato de medio cuerpo sobre fondo neutro.
- Retrato-busto sobre fondo neutro.

De todos estos el más distinguido fue, sin duda, el que representó a sus modelos de cuerpo entero y en gran escala. Sólo los personajes masculinos de mayor autoridad política accedieron a él tal como lo demuestran los lienzos de *Bolívar, San Martín* y *O'Higgins*.

Sin embargo, el *Retrato de José Olaya,* a pesar de tratarse de la imagen de un pescador, ajeno a la élite de poder, logra su inmortalidad a través del formato más selecto. Y fue por la presencia sorpresiva de un individuo fuera de serie que nuestro artista tuvo que variar el tipo de fondo regular que hasta entonces mantuvo para sus demás retratos y recurrir al paisaje. Nunca antes había necesitado variar sus fondos neutros o sus interiores, recurso inevitable ante esta súbita exigencia.

Asimismo, otra singularidad evidente en cuanto a la obra en sí tiene que ver con aquellos atributos que, al estar asociados a las personalidades retratadas, dan la información suficiente acerca de la naturaleza de sus actividades cotidianas, así como del estrato social al cual pertenecieron. Esta característica constante no se cumple en el *Retrato de Olaya,* pues al observar su imagen, no descubrimos indicios decisivos que hablen de su permanente condición económica y social de pescador. Muy por el contrario, su imagen está relacionada a un episodio de su vida: su acto heroico, su voluntad de sacrificio, que junto con su elegante e impecable vestuario y la actitud de su pose rígida, lo ennoblecen para sumarse a la galería de retratos de los héroes de la Independencia.

Entre los condicionantes previos a su obra está la relación que el artista estableció con cada cliente. Para elaborar cada retrato Gil creó un trato directo con el comprador, el cual tuvo un cercano interés en la obra al tratarse de su propia imagen, de algún familiar o amigo cercano. Para el caso de Olaya las circunstancias fueron distintas pues este tipo de contrato no se hizo efectivo, ya que no fue de él mismo, de ningún familiar, ni amigo cercano de donde surgió el encargo. El pedido del *Retrato de Olaya* partió de un medio ajeno a su ámbito social, un pedido insólito hecho por un lejano tercero, el Estado, con quien Olaya no tuvo mayor relación que la de un ciudadano cualquiera.

Por otro lado sabemos que todas las personalidades retratadas por Gil pertenecieron a aquel grupo que detentó el poder político, social o económico al tratarse de las imágenes de militares, funcionarios de gobierno, civiles adinerados o religiosos, personalidades que además formaron parte de la minoría étnica de blancos y mestizos criollos. Es en este punto en que el *Retrato de Olaya* se vuelve excepcional con mayor evidencia al tratarse de la imagen de un pescador cuya actividad lo vinculó estrechamente a las labores del pueblo, totalmente desposeído de estatus y dinero, con quienes además compartió su condición de indígena, etnia que, junto a la negra, no tuvo ningún acceso a este género elitista.

Para la ejecución de un retrato existe como básico requisito la referencia real del modelo para que la verosimilitud de este tipo de cuadros se haga efectiva. En el caso de los retratos de Gil esta premisa se mantuvo. Un ejemplo irrefutable de tal hecho lo encontramos en las dedicatorias, consignadas en varios de sus cuadros, que el retratado le ofrecía a algún amigo o familiar. Para la obra de Olaya dicha referencia real nunca existió, pues su imagen se elaboró después de cinco años de su muerte. De todos sus trabajos el de Olaya es el único ejemplo de retrato póstumo y por lo tanto imaginario.

Los retratos castrenses de José Gil de Castro sólo reproducen la figura de aquellos militares gloriosos que salieron triunfantes de las batallas en las que participaron. La confección de ellos pudo haberse sumado como una condecoración más a sus ya consabidas distinciones logradas en vida. De todos los estudiados, no existe ejemplo de cuadro recordatorio; el de Olaya es el único caso que reproduce a un héroe mártir que murió cumpliendo su deber patriótico.

El destino final de todos estos retratos siempre coincidió con el medio en que habitualmente circularon los modelos representados: los interiores privados de los ambientes burgueses o en las instituciones oficiales de gobierno. Disímil fue el destino del *Retrato de Olaya,* pues su ubicación final, muy lejos del entorno del pescador, fue consagrada a la Sala de la Municipalidad de Chorrillos, institución oficial con la que el mártir no tuvo mayor relación. Así, la imagen de Olaya fue asimilada por la clase de poder al alejarla de su entorno social.

Por otro lado el retrato, al ser un género reservado a la clase ilustre, tuvo como objetivo principal el ostentar y así asegurar el prestigio político, social o económico de las personalidades. Esta finalidad común no se cumplió en el de Olaya, pues ningún deseo personalista participó en el juego de sus significaciones. Si se hubiese dado la contemporaneidad entre el pescador y su imagen, nunca hubiera podido, por su procedencia social, atribuirse prestigio similar al demostrado por los demás retratados.

El *Retrato de José Olaya* presenta muchas características disímiles a los demás lienzos que definen su género. Por ejemplo el hecho que el mártir no alcance los requisitos necesarios para acceder al beneficio de este género lo convierte en un intruso de la iconografía retratística de entonces. Sin embargo, de todos los rasgos que lo distinguen creemos que son la no contemporaneidad entre el modelo y la obra, así como la disímil funcionalidad que cumple, los dos peculiares distintivos que lo alejan de los convencionalismos y lo colocan en el límite de lo sagrado y lo profano.

Si como lienzo póstumo la pintura de José Olaya no pudo cumplir la misma función que normalmente observamos en el resto de la obra de Gil de Castro, en vista que ningún interés privado motivó su elaboración, pudo haber sido su importancia como símbolo significante el móvil original

que impulsó a las autoridades del Estado la reproducción de esta imagen. Recordemos que si bien esta tela es soporte de la imagen de un solo personaje, éste no funge sino de mediador de un único acontecimiento concreto. A diferencia de los retratos de los militares, que también son recordados por su conducta patriótica que los impulsó a participar en el proceso independentista, el de Olaya hace referencia a un solo acto específico que finalmente lo conduce a la muerte. Su figura alude a una situación no a su persona, su condición de pescador, por ejemplo, es un dato no tomado en cuenta para la conformación de su retrato. El acto heroico por el que nuestro pescador ha pasado a formar parte del panteón pictórico de los héroes, se concentra en la admirable valentía con la que soportó el dolor de las torturas que le propiciaron los realistas españoles ante su negativa de delatar a los destinatarios de las cartas que clandestinamente se encargaba de transportar. Este tipo de heroicidad lo aproxima en gran medida a las imágenes de algunos santos mártires quienes son recordados, e incluso representados iconográficamente, con los atributos que hacen referencia a su martirio. Al igual que ellos, venerados por su total entrega a la fe y que se convierten en ejemplos de vida a seguir, Olaya, que padeció similares castigos, también es venerado y enaltecido como ejemplo patriótico por su conducta ejemplar.

El mártir Olaya se ha incorporado a la iconografía patriótica como emblema, como símbolo de heroísmo, como alegoría patria. Y aunque formalmente se aproxime a las características de un retrato, funcionalmente Olaya no encaja en los parámetros de este género en el sistema productivo de José Gil de Castro.

ANEXOS

INSCRIPCIÓN DE BAUTIZO de José Gil de Castro*

En la ciudad de los Reyes en veinte y tres de enero de setesientos ochenta y seis años. Yo Don Josef Mariano de Bohadilla de (di) licencia a parachi, exorcizé, puso Oleo, y Crisma a Josef Gil. Quatro meses a. q. (u. e)n a quén bautizó en caso de neces(ida)d. El padre Don Francisco Aquerbruca prior de Monserrate, hijo Legitimo de Josef Carvajal, y de María Leocadia Morales. Libre(s), fue su padrino Mauricio Rivera, testigo Don Pablo Miranda Pres(bite)ro. Y D(o)n Franc.(is)co Mendozall.

Josef Mariano Babadilla
(Rubrica)

INSCRIPCIÓN MATRIMONIAL de José Gil de Castro y María Concepcion Martines*

En la ciudad de S° de Chile en ocho de junio de milochosientos diez y siete, haviendo SS y Il.ma dispensado las tres proclamas dispuestas por dero, yo el cura rector. Casé por palabras de presente según el Orden de nuestra Ntra. M. S. y a José Gil de Castro, pardo libre, Nat. de la ciudad de Lima, hijo legmo numero de Mariano Castro y Maria Leocadia Morales, con Maria de la Concepcion Martines, Española nat. de la doctrina de Renca hija de Reyna de Alexo Martines y de Tereza Pozo. Testigos, Matias Norato e Isidro Pizarro. No hubo padrinos.

Y lo firma P. que conste.
José Alexo Eyzaguirre cura interino

* Transcripción tomada del Catálogo. *José Gil de Castro en Chile. Reactivando la memoria.* Santiago de Chile Museo, Nacional de Bellas Artes, 1994.
Nota aclaratoria: Según la biografía de José Gil de Castro el nombre de su padre es Josef Mariano Carvajal Castro. Tanto en la Inscripción de Bautizo como en la de Matrimonio los datos no son precisos.

DECRETO SUPREMO DEL 3 DEL SETIEMBRE DE 1823**

D. José Bernardo Tagle Presidente de la República del Perú**

Por cuanto conviene al ejercicio del poder que se me ha confiado, ordeno lo siguiente:

Las acciones memorables deben admitirse a la posteridad con el tributo de admiración y respeto que inspiran los héroes que las practicaron. Sobreponerse a los dolores más acerbos y a los castigos más inhumanos, que una bárbara crueldad hace preceder a la muerte cierta y conservar grandeza de alma despreciando los tormentos y el patíbulo, es un rasgo prodigioso de firmeza de carácter, un vuelo rápido a la inmortalidad, y el testimonio más vivo de la sublimidad de sentimientos que inspira el amor a la gloria. Las virtudes cívicas aparecen entonces en todo el lleno de su esplendor y hermosura: el entusiasmo ata a su carro de oro la opinión inconstante; y la naturaleza comprensiva en sus intensiones, parece tomar nuevo aliento para volver a emitir en su seno seres inmortales que la ilustren y engrandezcan. El ciudadano D. José Olaya, peruano, del pueblo de Chorrillos, fue enviado a la plaza del Callao de esta capital, estando ocupada por los enemigos, para conducir comunicaciones. Delatado por quien no ha sido posible descubrir hasta ahora, y tomadas las correspondencias sin firmas, Olaya fue apaleado y dilacerado para que confesase las personas que las dirigían. El peruano en la plaza mayor despreciaba a los feroces a quienes una miserable casualidad daba el dominio efímero sobre su cuerpo, cuanto triunfaba altamente de ellos por la elevación de su alma. Mientras más se esforzaron sus verdugos en arrancarle con rigor el secreto, tanto más se gloriaba de llevarlo al sepulcro; hasta que cansados de desahogar inútilmente su venganza, lo condujeron al patíbulo para que acabase de desaparecer la imagen más tocante del aliento cívico. El día 29 de junio último desapareció para los tiranos de nuestro suelo el PATRIOTA OLAYA, más para los hijos de la Libertad empezó nueva vida, y sus puros sentimientos se transmitieron a todas las almas capaces de amar la virtud y apreciar el mérito. La presente generación quiere fijar la época de su reconocimiento en ese día memorable; y las futuras envidiaran la suerte de los que existieron en tiempos en que las virtudes patrias se manifestaban con energía y dignidad. El gobierno supremo del Perú no puede recompensar dignamente el inestimable sacrificio de Olaya, ni premiar el grado de opinión que dio a la causa de América su constancia inalterable. Sin embargo, es propio de su decoro no manifestarse indiferente a los deberes que inspiran la gratitud y la justicia. Para ello

1. Por cincuenta años pasará revista de Comisario D. José Olaya, como subteniente vivo de Infantería del Ejército en el Estado Mayor de Plaza.

2. Cuando sea nombrado en dicho acto, el Sargento mayor de Dicha Plaza responderá: **Como presente en la mansión de los héroes.**

3. En la Municipalidad de esta capital se formara un libro, en que, con precedente conocimiento y decreto del Gobierno, se escriban los hechos patrióticos dignos de eterna memoria, y en su primera página se

**Tomado de *Antología de la Independencia del Perú*. Lima, 1972.

copiará este decreto, para que la fama del patriota Olaya se transmita también por este medio a los siglo venideros.

4. La Municipalidad del Pueblo de Chorrillos deberá celebrar todos los años, el día 29 de junio, unas solemnes exequias en la iglesia de la misma población, a beneficio del alma del patriota Olaya; y concurriendo a ellas la misma Municipalidad, tendrá en aquel acto asiento, entre los Alcaldes, el pariente más cercano del referidos Olaya.

5. En la sala de la Municipalidad del pueblo de Chorrillos, se pondrá un lienzo en que se halle escrito lo siguiente: **El patriota D. José Olaya sirvió con gloria a la Patria y honró el lugar se su nacimiento**.

6. El sueldo mensual que abone a Olaya como Subteniente vivo de Infantería del Ejército, se distribuirá entre la madre de éste y la hermana soltera que tiene; dándole a la primera las dos tercias partes de él, y la restante ala segunda.

Por tanto: ejecútese, guárdese y cúmplase por quienes convenga. Dará cuenta de su cumplimiento el Ministro de Estado en el departamento de Guerra.- Dado en Lima a 3 de setiembre de 1823.- **José Bernardo de Tagle**.- Por orden de su S. E.- **El Conde de San Donás**

RELACIÓN DE OBRAS DE JOSÉ GIL DE CASTRO EN LIMA

Doña Josefa Rojas de Gamboa (1816)
Colección Carlos Rodríguez Saavedra

Mariscal don José Bernardo de Tagle, Marqués de Torre Tagle (1822)
Palacio Torre Tagle

Almirante don Martín Jege de Guisse (1823)
Colección Emilio de Althaus

General don Simón Bolívar (1824)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

Coronel Juan Bautista De Lavalle y Sugasti (1824)
Colección Familia De Lavalle Vargas

Mariscal don Antonio José de Sucre (1825)
Sociedad de Fundadores de la Independencia

General don Simón Bolívar (1825)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

Doña Manuela Avella Fuertes y Querejazu (Condesa San Pascual Bailón, 1827)
Instituto Riva Agüero

Mártir José Olaya (1828)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

General don Francisco de Paula Otero (1829)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

Don José Braulio del Campo Redondo (1829)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

General don Manuel Martínez de Aparicio (1829)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

Doña Natividad Martínez de Pinillos de Eléspuru (1831)
Colección María Luisa de la Torre Bueno de Fort

Teniente Coronel don Cosme Pacheco (1831)
Colección Hugo Pacheco Garmendia

Coronel Don Clemente Ramos Delgado (1832)
Colección Joaquín Schwalb López Aldana

General don Juan Bautista Eléspuru (1832)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

General don Pedro Bermúdez (1832)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

Don José Gragorio Falconi Donaires (1833)
Colección Adriana Boza Ezeta

Doña Josefa M. de Montani (1833)
Colección privada

Don Santiago Meyán (1834)
Colección Óscar L. Rivero

Doña María de la Bodega de Meyans (1834)
Colección Óscar L. Rivero

Don José de Roglos y Lasala (1834)
Familia Moreyra y Paz Soldán

Don Juan Francisco de Izcue (1834)
Colección José de Izcue

Doctor Mariano Alejo Alvarez (1834)
Museo de Arte de Lima

Don Santiago Meyáns (1834)
Colección Javier Barba Vera

Doña María de la Bodega de Meyáns (1834)
Colección Javier Barba Vera

Don Pedro Paz Soldán y Ureta (1835)
Colección Rosa Alayza y Paz Soldán

General Don Felipe Santiago Salaverry (1835)
Colección Familia Salaverry Olavegoya

Don Francisco Mendoza Ríos y Caballero (1837)
Colección Francisco Mendoza y Canaval

Doña Manuela de Boza y Carrillo de Albornoz de Mendoza (1837)
Colección Francisco Mendoza y Canaval

Monseñor Juan Reymundez (1837)
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

José Larrea y Loredo
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

Mariscal don Luis José de Orbegoso y Moncada
Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia

Coronel don Lorenzo del Valle y García de Robina
Museo del Banco Central de Reserva

Fernando VII (rey de España)
Quinta Presa

Doña Mariana de Micaela de Echevarría Santiago y Ulloa, Marquesa de Torre Tagle
Palacio Torre Tagle

Teniente Coronel don José María Del Valle y García de Robina
Colección Familia Grundel del Valle

Canónigo don Juan Estevan Henriquez de Saldaña
Colección Familia Sabatani

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan. *Las culturas estéticas de América Latina. Reflexiones.* México, Universidad Nacional Autónoma de México; 1993.

Aljovín, Cristóbal. *Lima y la Independencia.* Lima, Guía Expreso, s/f.

Álvarez Urquieta, Luis. *El artista pintor José Gil de Castro,* Santiago, Publicaciones de la Academia Chilena de la Historia. Empresa periodística El Imparcial, 1934.

Barney-Cabrera, E. "Manifestaciones artísticas en tiempos revueltos", Colombia, s/f.

Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú 1822-1933.* Tomo II, Lima, Editorial Universitaria, 1985.

Bayón, Damián. *América Latina en sus artes.* México, Siglo XXI, 1980.

Bernuy, Jorge. "Gil de Castro y el espíritu de su época." En: *El Comercio.* Lima, 19 de mayo de 1988, p. C.

Bonilla, Heraclio y Karen Spalding. "La Independencia del Perú: las palabras y los hechos." En: *La Independencia en el Perú.* Lima, Instituto de Estudios Peruanos Campodónico Ediciones, 1972, pp. 15-63.

Brughetti, Romualdo.. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina.* Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

Buntinx, Gustavo. "Entre la tierra y el mundo. Moiko Yaker 1986-1994." En: *Moiko Yaker. Un pasado incompleto. Pinturas 1986-1994.* México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1996, febrero-agosto; pp. 17-48.

Buntinx, Gustavo y Luis Eduardo Wuffarden. "Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso." En: *Márgenes. Encuentro y debate* Nº 8, Año IV, Lima, 1991, pp. 151-210.

Castedo, Leopoldo. *Historia del Arte Iberoamericano. Siglo XIX, Siglo XX.* Tomo 2. Madrid, Editorial Andrés Bello, Sociedad Quinto Centenario, Alianza Editorial, 1988.

Cepeda Acuña, Patricia. "José Gil de Castro: Un pintor de estilo propio." En: *Reactivando la Memoria. José Gil de Castro en Chile, Exposición Retrospectiva.* Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1944.

Cortés, José Domingo. *Diccionario Biográfico Americano.* París, Tip. Laure, 1875.

Cruz, Isabel. *Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia hasta el siglo XX.* Santiago, Editorial Antártica, s/f.

De Juan, Adelaida. *Pintura Cubana. Temas y variaciones.* México, UNAM, 1980.

Eguiguren, Luis Antonio. *El mártir pescador José Silverio Olaya los pupilos del Real Felipe.* Lima, Colección Nuestros Héroes. Imprenta Torres Aguirre, 1945.

Estabridis, Ricardo. "Recuperación del patrimonio histórico-artístico de San Marcos." En: *Letras,* Lima; UNMSM, 1997, pp. 25-36.

Fernández, Justino. *El Arte del siglo XIX en México.* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.

Ferrari L., Silvio de. "José Gil de Castro: el último de los pintores de la Colonia y el primero de la República". En: *El Comercio.* Lima, 15 de mayo de 1988, p. C.

Francastel, Galienne y Pierre. *El retrato.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1978.

Galoz, Gaspar e Yvelic Milán. *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981.* Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1981.

Gil Tovar, Francisco. *El Arte Colombiano.* Bogotá, Plaza & Janes Editores-Colombia Ltda, 1985.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia.* México, F.C.E, 1948.

Gisbert, Teresa. "Gil de Castro en Bolivia." En: *Arte y Arqueología*, N° 5; 6. Revista del Instituto de Estudios Bolivianos, La Paz 1978, pp. 257-262.

--- "Arte boliviano del siglo XIX." En: *Encuentro. Revista boliviana de cultura* N° 7, Año III, La Paz, 1990, pp. 20-30.

--- "La problemática de las escuelas nacionales: el caso de Bolivia a través de su pintura." En: *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas.* Tomo II. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 459-474.

Gisbert, Teresa y José De Mesa. *La pintura en los museos de Bolivia.* La Paz, Editorial "Los amigos del libro", 1990.

Gutiérrez, Ramón (coordinador). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo y Ramón Gutiérrez (coordinadores). *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.

Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia de Arte en América.* Argentina, Editorial Bibliográfica Omeba, 1968. 5 Tomos.

Godoy Llerena, Luis Alberto. *Bibliografía del Arte Peruano.* Lima, Instituto Nacional de Cultura. Centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales. 1983.

Lauer, Mirko. "Límites de la plástica negra en el Perú." En: *Africa en América.* México, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982, pp. 107-109.

Leonardini, Nanda. *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX.* México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado, 1998. Tesis Doctoral.

Lopez Soria, José Ignacio. "La época del rompimiento (1780-1824)" En: *Nueva Historia General del Perú.* Lima, Mosca Azul Editores, 1980, pp. 87-105.

Lucie-Smith, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX.* Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

Macera, Pablo. *Historia del Perú, Independencia y República.* Lima, Editorial Bruño, s/f.

Majluf, Natalia. "El Señor Juez. Complejo retrato de un letrado criollo en los albores de la República." En: *El Dorado* Nº 6, Lima, PromPerú, 1997, pp. 92-95.

--- "Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve." En: *Sequilao* Nº 3, Año II, Lima, Revista de Historia, Arte y Sociedad, mayo-julio, 1993, pp. 32-42.

Mariátegui Oliva, Ricardo. *José Gil de Castro ("el mulato Gil").* Lima, Editorial La Confianza, 1981.

--- *José Gil de Castro en Lima. Gran Libertador Simón Bolívar, Rey Fernando VII, señoras de Larraín y de Montani, señor Campo Redondo.* Lima, Editorial La Confianza, 1983.

--- *José Gil de Castro en Lima. Marqués y marquesa Torre y Tagle; señor y señora Mendoza Ríos, general Otero.* Lima, Editorial La Confianza, 1983.

--- *Más pinturas del limeño José Gil de Castro en Chile.* Lima, Editorial La Confianza, 1983.

Museo del Banco Central de Reserva (Pinacoteca). *Catálogo.* Lima, BCR, 1984.

--- *Catálogo.* Lima, BCR, 1997.

Núñez Ureta, Teodoro. *Pintura Contemporánea. Primera parte 1820-1920.* Lima, Arte y Tesoros del Perú, Banco de Crédito, 1975.

Ortega y Gasset. *Velázquez.* Madrid, Revista de Occidente, 1959.

Pereira Salas, Eugenio. *Historia del Arte en el reino de Chile.* Santiago, Universidad de Chile, 1965.

Pidival Padrán, Francisco. "Al rescate del tiempo. Pintor de los libertadores." En: El Dominical de *El Comercio.* Lima, 24 de setiembre de 1989.

Pijoan, José. *Historia del Arte.* Tomo 9, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1982.

Rigol, Jorge. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba.* La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1983.

Rodríguez Saavedra, Carlos. *Palabras.* Lima, Editorial Apoyo, 1987.

Rosenblum Robert y H.W Janson. *El Arte del Siglo XIX.* Madrid, Ediciones Akal, 1984.

Solanich Sotomayor, Enrique. *200 años de pintura chilena. Primera exposición itinerante.* Chile, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1977.

Stastny, Francisco. *Breve Historia de Arte en el Perú.* Lima, Editorial Universo, 1967.

Tord, Luis Enrique. "Historia de las Artes Plásticas en el Perú." En: *Historia del Perú,* tomo XI. Lima, Editorial Mejía Baca, 1980.

Ugarte y Ugarte, Joaquín H. *Iconografía peruana del Libertador Bolívar.* Lima, s/e, 1955.

Vargaslugo, Elisa. "Una imagen del indio en el arte novohispano." En: *Arte y Coerción.* Primer coloquio del comité mexicano de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, México, 1992, pp. 71-75.

Varios. *Antología de la Independencia del Perú.* Lima, Publicaciones de la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1972.

--- "Las bellas artes en el siglo XIX." En: *Arte ecuatoriano.* Tomo II. Quito, Salvat Editores Ecuatoriana, 1976, pp. 205-230.

--- *200 años de pintura chilena. Primera exposición itinerante.* Catálogo. Santiago, 1977

--- *José Gil de Castro.* Catálogo. Lima, Banco Continental del Perú, 1988.

--- *José Gil de Castro en Chile. Reactivando la memoria.* Catálogo. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.

Vargas Ugarte, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional.* Burgos, Imprenta de Aldecoa, 1968.

Wuffarden, Luis Eduardo. "Gil de Castro, retratista sin rostro." En: *José Gil de Castro,* Catálogo. Lima, Banco Continental, 1988.

--- "José Gil de Castro." En: O'Phelan Godoy, Scarlett. *De los Borbones a la Independencia.* Lima, Instituto Riva Agüero, 2001.

Digitalizado por Omar Esquivel
Repositorio digital ISHRA, 2019

El patriota D. José Olaya sirvió con gloria a la PATRIA, y honró el lugar de su nacimiento.

Dn. José Olaya
nació en el pueblo de Cho-
rrillos el año de 1782: fue muy
distinguido pr. su singular pa-
triótismo. Fue tan constante en él,
q' enviado el año de 1823 pr. las auto-
ridades q' se hallaban en el Callao
con correspondencias á esta Capi-
tal, q' ocupaban los españoles, pre-
firió el martirio y sufrió mil
palos y la muerte, antes q'
declarar las personas a
quienes vinieron
derivadas.

ISHRA
Repositorio digital
2019



Seminario de Historia Rural Andina
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

